326

REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR

Tomul 13 BUCUREȘTI Nr. 6

1968

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

Inv. 8001/6

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil:
Prof. univ. MIHAI POP

Redactor responsabil adjunct:
ION GOLIAT

Membri:

SABIN DRĂGOI, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; MATEI SOCOR, membru corespondent al Academiei Republicii Socialiste România; DUMITRU POP; ROMULUS VULCĂNESCU; ION VLĂDUȚIU; OVIDIU BÎRLEA; GHEORGHE CIOBANU; NICOLAE RĂDULESCU; VERA PROCA-CIORTEA; ANDREI BUCȘAN

Secretar de redacție:

AL. I. AMZULESCU

Pentru a vă asigura colecția completă și primirea la timp a revistei, reînnoiți abonamentul dv.

În țară, abonamentele se primesc la oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Comenzile de abonamente din străinătate se primesc la CARTIMEX, București, Căsuța poștală 134—135, sau la reprezentanții săi din străinătate.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență, se vor trimite pe adresa comitetului de redacție al „Revistei de etnografie și folclor".

La revue d'ethnographie et de folklore paraît 6 fois par an. Le prix d'un abonnement annuel est de $ 10, — ; F. F. 49, — ; DM 40,—.

Toute commande de l'étranger sera adressée à Cartimex, Boîte postale 134—135 Bucarest, Roumanie ou à ses représentants à l'étranger.

En Roumanie, vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur.

APARE DE 6 ORI PE AN

ADRESA REDACȚIEI:
Str. Nikos Beloiannis, nr. 25
București

https://biblioteca-digitala.ro

Închinăm acest volum memoriei

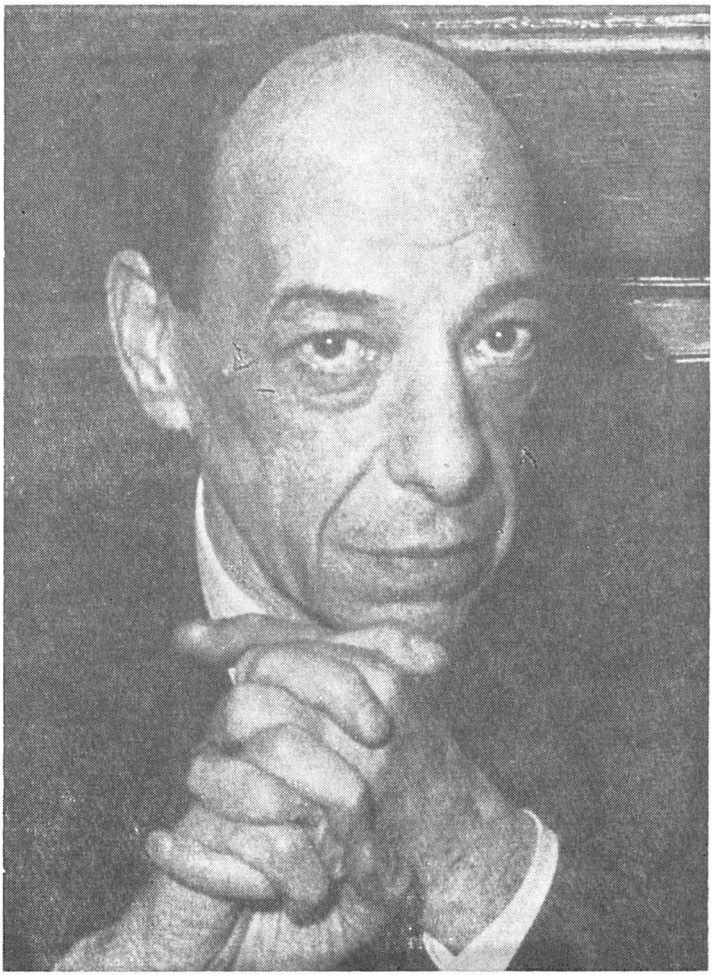
lui

CONSTANTIN BRĂILOIU,

de la a cărui moarte se împlinesc zece ani.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro



CONSTANTIN BRĂILOIU (1893—1958).

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

REVISTA
DE
ETNOGRAFIE ŞI FOLCLOR

Tomul 13 **1968** **Nr. 6**

SUMAR

STUDII

Pag.

TIBERIU ALEXANDRU — Constantin Brăiloiu (1893—1958) 457

GHEORGHE CIOBANU — Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal 481

LUCILIA GEORGESCU — Constantin Brăiloiu, întemeietor şi conducător al „Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români" 487

NICOLAE RĂDULESCU — Constantin Brăiloiu şi cercetarea comparativă a folclorului muzical 503

FLORICA LORINŢ — Obiceiuri de la naştere din Oltenia de nord 517

NAGY OLGA — Concretizări de timp şi spaţiu în basmele din Valea Gurghiului 531

MATERIALE

GEORGE MARCU — Un sistem identic de execuţie polifonică a cîntecelor populare, întîlnit la unele popoare din Peninsula Balcanică 545

Rev. etn. folc., Tom 13, nr. 6, p. 453—554 Bucureşti. 1968

800/1/6

https://biblioteca-digitala.ro

REVUE
D'ETHNOGRAPHIE ET DE FOLKLORE

Tome 13 1968 No 6

SOMMAIRE

ÉTUDES Page

TIBERIU ALEXANDRU — Constantin Brăiloiu (1893—1958) 457

GHEORGHE CIOBANU — L'apport de Constantin Brăiloiu à l'élargissement du concept de système tonal 481

LUCILIA GEORGESCU — Constantin Brăiloiu, fondateur et chef des «Archives de folklore de la Société des compositeurs roumains» 487

NICOLAE RĂDULESCU — Constantin Brăiloiu et la recherche comparative du folklore musical 503

FLORICA LORINȚ — Coutumes rattachées à la naissance en Olténie du nord. . 517

NAGY OLGA — Représentations concrètes du temps et de l'espace dans les contes de la Vallée du Gurghiu 531

MATÉRIAUX

GEORGE MARCU — Un système identique d'exécution polyphonique chez plusieurs peuples de la Péninsule Balkanique 545

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN BRĂILOIU
(1893—1958)

TIBERIU ALEXANDRU

Se împlinesc anul acesta zece ani de cînd marele muzician român, compozitor, pedagog, muzicolog şi etnomuzicolog s-a săvîrşit din viaţă.

S-a născut în Bucureşti la 13/26 august 1893. A început să înveţe muzica de la vîrsta de opt ani. Studiile şi le-a făcut la Bucureşti, Viena, Vevey [1] şi Lausanne (1901—1912), apoi la Paris (1912—1914). Din timpul şederii la Viena, unde l-a avut coleg pe Clemens Krauss [2], a păstrat vie amintirea lui Gustav Mahler, pe care-l întîlnea în fiecare dimineaţă, pe cînd se ducea la Operă să dirijeze. Şcolarul avea pe atunci 14 ani. La Lausanne, unde a frecventat Institutul Thélin (1909—1912), l-a cunoscut pe Ernest Ansermet, de care s-a legat printr-o strînsă şi statornică prietenie. La Paris a studiat compoziţia cu André Gedalge, pe atunci profesor la Conservator. Între colegii săi se aflau Arthur Honegger şi Darius Milhaud. În casa profesorului l-a cunoscut pe Maurice Ravel [3].

Din bun început Brăiloiu vădeşte un real talent componistic. I se editează două lucrări la Lausanne : *Carillon des abeilles*, piese pentru pian pentru copii (Foetisch frères, 1911), şi *Trois danses*, pentru pian (idem, 1911—1913), şi trei la Paris : *5 Rondes à danser au soleil*, o compoziţie din 1911 pentru pian (Grus, 1913), *Trois Poèmes arabes*, pentru voce, pian, vioară şi violoncel, compuse în 1912 (Mathot, 1913), şi *Amours d'Acis le Berger*, cinci piese pentru pian, compuse în 1913 (Mathot, 1915). Critica s-a grăbit să-l numere printre „compozitorii cu suflet de folclorist" [4].

În aceeaşi perioadă se înscriu începuturile sale de cronicar muzical. Încă elev al Institutului Thélin, a publicat în „la Vie musicale" din Lausanne vreo zece articole (1911—1912) [5]. Era în vîrstă de 19 ani.

---

[1] Localitate indicată în necrologul : *In memoriam*, publicat în *Les Colloques de Wégimont*, III, 1956, „Ethnomusicologie", II, Paris, „Les Belles Lettres," 1960, p. 7.

[2] Cella Delavrancea, *Despre Constantin Brăiloiu*, amintiri comunicate la „Sesiunea omagială cu ocazia comemorării a 10 ani de la moartea lui Constantin Brăiloiu", din cadrul „Lucrărilor celei de-a III-a sesiuni ştiinţifice a cadrelor didactice a Conservatorului « Ciprian Porumbescu » din Bucureşti", 20.V. 1968.

[3] André Schaeffner, *Bibliographie des travaux de Constantin Brăiloiu*, în „Revue de musicologie", vol. XLIII (Juillet 1959), Paris, Société française de musicologie, p. 3.

[4] *Ibidem*, p. 3—4 şi 26—27.

[5] *Ibidem*, p. 4 şi 14.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, 457—480, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

Primăvara lui 1914 îl găseşte în ţară, pe care nu o va mai părăsi pînă în toamna lui 1943, decît cînd şi cînd, pentru scurte călătorii în legătură cu profesiunea sa.

Cei care îl cunosc sînt fascinaţi de ascuţimea şi profunzimea spiritului său, de inteligenţa sa tulburătoare, de verva discuţiilor pe care le purta, de privirea lui răscolitoare : „ochii foarte mari scrutau pe asupra, în depărtare, parcă aşeza în spaţiu pe cel cu care vorbea, îl dezarma de minciuni convenţionale, îl judeca şi uneori îl îndepărta de atenţia lui pentru totdeauna, cu o duritate neaşteptată, pentru că decepţia îl smulsese dureros din obişnuita lui blîndeţe" — îşi aminteşte profesoara emerită Cella Delavrancea, fiica scriitorului Barbu Şt. Delavrancea[6].

C. Brăiloiu continuă să compună : o lucrare scrisă pentru voce şi pian în 1916, *Deux petits poèmes de Jean Moréas*, apare la Geneva (Henn, 1919), iar *Cinci cîntece de leagăn pentru voce înaltă şi cvintet de coarde*, din 1915, vede lumina tiparului la Bucureşti, peste aproape un pătrar de veac (Fundaţia pentru literatură şi artă „Regele Carol II", 1939) [7]. Pe măsură ce s-a dăruit culegerii şi studierii folclorului, compoziţiile se răresc, dedicîndu-se şi ele muzicii populare. Au fost editate, la Bucureşti, de către Societatea compozitorilor români cîteva caiete cu armonizări pentru voce şi pian : *Patru cîntece populare româneşti* [1928], *Spitalul amorului*, cîntece populare culese de Anton Pann, transcrise din notaţie psaltică de maestrul Ioan Chirescu [1933], şi *Şeapte cîntece populare* [1934]. Au mai văzut lumina tiparului : *Cîntec de nuntă* (1943), pentru cor mixt [8], şi cîteva armonizări pentru voci egale, în cuprinsul volumului *Coruri şi cîntece pentru tineretul şcolar, extraşcolar şi premilitar* (1943) [9].

Compoziţiile sale au fost bine primite atît de specialişti, cît şi de către marele public. Subliniem îndeobşte cîntecele populare — selecţionate cu un gust fără greş — armonizate pentru voce şi pian, în care acompaniamentul pianului, realizat cu priceperea specialistului şi cu măiestria artistului, păstrează atmosfera „ţiiturilor" ritmico-armonice ale lăutarilor, pe care i-a întîlnit şi i-a studiat în decursul peregrinărilor sale folclorice. „Ar fi putut face carieră de compozitor" — scrie dl. André Schaeffner [10]. „Cu părere de rău a părăsit compoziţia. Ultimele [11] lucrări editate, şi care nu sînt decît armonizări... de melodii populare româneşti ... îl arată egalul unui Bartók sau unui Ravel" [12].

C. Brăiloiu s-a gîndit adesea la organizarea compozitorilor într-o asociaţie cu caracter profesional. Maestrul Mihail G. Andricu, care l-a cunoscut pe Brăiloiu în toamna anului 1919, povesteşte că încă pe atunci acesta „îşi împărtăşea vechea lui dorinţă de a constitui o societate a

[6] Cella Delavrancea, comunicarea citată, din care mai reţinem cele ce urmează : „Spiritul lui de observaţie era aşa de just, că-i uitai vîrsta tinerească. Uneori îi spuneam :
— Cînd te-ai născut erai de 30 de ani.
Tata îl iubea, îl tachina şi îl poreclise « Monsieur Toto », discutînd cu el ca şi cum ar fi discutat cu un bătrîn filosof. Sensibilitatea lui era excesivă, şi pentru că era bolnăvicios, şi pentru că firea lui îl apleca spre scepticism şi melancolie".

[7] A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 27.

[8] Editat de Societatea compozitorilor români.

[9] Bucureşti, Subsecretariatul de Stat al Educaţiei Extraşcolare.

[10] *Lucr. cit.*, p. 7.

[11] Dl. A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 7, scrie : „Les deux dernières œuvres...", deoarece nu cunoştea caietul *Spitalul amorului*.

[12] *Ibidem.*

https://biblioteca-digitala.ro

compozitorilor români". Au discutat posibilităţile înfăptuirii acestui deziderat şi au redactat împreună un prim proiect de statut. *Societatea compozitorilor români* a luat fiinţă cu un an mai tîrziu, iar Const. Brăiloiu poate fi considerat, pe bună dreptate, „adevăratul ei părinte" [13].

Cu mijloace puţine, luptînd cu tot soiul de greutăţi, Societatea compozitorilor români, sub dinamica conducere a lui Brăiloiu, a jucat un rol hotărîtor în promovarea creaţiei româneşti. Din capul locului „asociaţia scriitorilor de note" nu a rămas un teren neutru, un organism izolat, ferit de zbuciumul obştesc, ci a căutat, dimpotrivă, ca din „faptele ei să vorbească lămurit credinţa în putinţa de înnoire a muzicii noastre prin întoarcerea la melodia patriei". Pentru acest motiv „statutul porunceşte ca lucrările « cu caracter românesc » să fie cele dintîi cîntate şi tipărite, de aceea au fost puse sub ochii creatorilor culegeri de cîntece populare". De aici grija „de a strînge sub acelaşi acoperiş toate activităţile muzicale şi în jurul aceluiaşi gînd pe toţi slujitorii muzicii, grija de a păstra mereu vie legătura dintre sufletul celor mulţi şi al acelora ce-l tălmăcesc prin arta lor" [14].

Militînd pentru o artă originală, crescută organic din creaţia artistică a poporului, Const. Brăiloiu a pus bazele unei întinse acţiuni de culegere a folclorului, mai întîi prin instituirea unui premiu menit să stimuleze colecţionarea muzicii populare (1925), iar apoi prin fondarea unui centru modern de cercetări ştiinţifice (1928). Despre activitatea sa de etnomuzicolog — cea mai importantă dintre toate — va veni vorba mai pe larg.

Cu începere din toamna anului 1924, Societatea compozitorilor români îşi deschide seria concertelor de muzică românească. Amănunt demn de reţinut : cel dintîi concert este un „Festival Béla Bartók". „Societatea compozitorilor români a socotit dintru început pe Bartók ca pe unul dintre membrii săi şi i-a închinat cel dintîi concert al său, dat cu concursul lui Bartók însuşi şi al lui Enescu" [15]. După o cuvîntare a lui Brăiloiu, s-au cîntat patru compoziţii de Bartók, dintre care două în primă audiţie (20 octombrie 1924) [16]. Cu acest prilej s-au înfiripat începuturile strînsei prietenii de mai tîrziu dintre cei doi muzicieni-folclorişti : Constantin Brăiloiu şi Béla Bartók. S-au întîlnit în mai multe rînduri (ultima dată în 1937 ?) şi au purtat o întinsă şi interesantă corespondenţă. Au avut, în toate împrejurările, cuvinte de caldă preţuire unul pentru celălalt.

Între concerte remarcăm (la 5 aprilie 1930) un spectacol de dans românesc, dat de Floria Capsali cu şcoala sa de balet, pe muzică de compozitori români. Scopul mărturisit al acestui spectacol este să atragă luarea aminte „asupra problemei de tot necercetate a unui dans artistic românesc, întemeiat pe elementele coregrafiei populare" [17].

---

[13] Mihail G. Andricu, *Cîteva amintiri*, text pregătit spre a fi citit în cadrul Sesiunii omagiale pomenită mai sus (v. nota 2). Textul dactilografiat se află în dosarul comunicărilor, păstrat de Conservatorul „C. Porumbescu".

[14] *Zece ani de muncă*, în volumul omagial *Societatea compozitorilor români... 1920—1930* [Bucureşti, Societatea compozitorilor români, 1931], p. 22. Pe ultima filă scrie : „Cuprinsul acestei broşuri a fost îngrijit de Const. Brăiloiu". De fapt mai toate materialele publicate în cele 95 de pagini ale lucrării au fost elaborate de el.

[15] *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 8.

[16] *Ibidem*, p. 24.

[17] *Ibidem*, p. 21 şi 47.

https://biblioteca-digitala.ro

Din anul 1925 încep tipăriturile. „Fie că muzica nu a ajuns pînă azi una din nevoile orășanului nostru cult, fie că viața noastră muzicală nu și-a aflat încă organizarea deplină, fie că iubitorii noștri de muzică și-au îndreptat în trecut privirea numai spre cele venite din străini, fapt este că nu putem deocamdată vorbi la noi de un tîrg al tipăriturilor muzicale" [18]. Editurile existente, urmărind doar profitul, se mărgineau la tipărirea unor șlagăre și romanțe lăutărești la modă. „Mai toată muzica de concert — muzica zisă « serioasă » — s-a tipărit pînă ieri ori cu ajutorul Statului, ori în străinătate, ori nu s-a tipărit de loc" [19]. Acest gol l-a umplut, pe măsura posibilităților sale modeste, Societatea compozitorilor români. Editarea s-a făcut cu totul dezinteresat, societatea mulțumindu-se cu recuperarea spezelor, după care întreg beneficiul revenea creatorilor. S-a urmărit crearea unei antologii a școalei moderne românești. În alegerea manuscriselor, făcută de comitet, se ținea seamă în primul rînd de calitatea lor artistică, „preferînd cele cu caracter românesc", precum și „cele scrise de autori încă inediți". S-a hotărît totodată tipărirea culegerilor și studiilor valoroase de muzică populară [20].

Greutățile materiale pe care le întîmpina Societatea compozitorilor români au început să se împuțineze, încetul cu încetul, după înființarea unui birou pentru perceperea drepturilor de autor (1928). Compozitorii au renunțat cu bunăvoință la o parte din drepturile de autor ce li se cuveneau, spre a da viață activității culturale desfășurate de Societate : organizarea concertelor, editarea muzicii românești și culegerea folclorului muzical.

Constantin Brăiloiu a fost animatorul neostenit al Societății compozitorilor români. Îndrumător al vieții muzicale, în multiplele ei aspecte, el a fost în permanență prezent în acțiunea de propășire a muzicii în țara noastră, călăuzind cu tenacitate pe compozitori spre o creație națională, izvorîtă din geniul muzical al poporului [21]. Cu entuziasm și cu dîrzenie și-a pus ascuțișul condeiului în slujba acestui ideal. A început să scrie cu vervă în „Luptătorul" (1920—1923) și în alte periodice, continuînd activitatea de critic pe care a început-o în Elveția. De astă dată se referă însă la viața muzicală a țării sale. Critica muzicală a pășit prin el pe un făgaș riguros științific, depășind nivelul de pînă atunci.

Activitatea de critic muzical a lui Brăiloiu este încă prea puțin cunoscută. Rămîne să se identifice articolele sale, apărute sub diferite pseudonime în numeroase publicații [22].

Numele său a apărut pentru prima dată într-o lucrare de muzicologie în 1924 : a scris nouă articole pentru dicționarul muzicienilor contemporani

---

[18] *Tipărirea muzicii românești*, în vol. *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 53.

[19] *Ibidem*.

[20] *Ibidem*, p. 57.

[21] Tiberiu Alexandru și Harry Brauner, *Medalion Constantin Brăiloiu*, în cadrul emisiunii radiofonice „Miorița" din 18 iunie 1968.

[22] După Viorel Cosma, C. Brăiloiu a scris sub inițialele C.B. și diferite pseudonime : „Menestrel", „Interim" ș.a. peste 200 de cronici, în periodicele „la Vie musicale" (Lausanne, 1911—1912), „la Politique" (București, 1914), „l'Orient", „le Progrès", „Luptătorul" (București, 1920—1923), „Muzica", „Ultima oră" (1920), „Adevărul", „Dimineața", „Universul", „Rampa", „Almanahul ziarelor Adevărul și Dimineața", „Gîndirea", „Muzică și poezie", „Revista Fundațiilor Regale", „Journal de Genève" ș.a. Preocupările sale sînt multiple, îmbrățișînd complexitatea vieții muzicale românești : Filarmonica, Opera, Societatea compozitorilor români, învățămîntul muzical etc. *Constantin Brăiloiu critic muzical*, comunicare în cadrul aceleiași sesiuni (v. nota 2), 21.V.1968.

https://biblioteca-digitala.ro

de Eaglefield-Hull, preluat apoi de Alfred Einstein [23]. O valoroasă lucrare de muzicologie, deosebit de frumos scrisă, este *Patru muzicanți francezi*: *Fauré — Duparc — Debussy — Ravel* (1935) [24]. În introducere ni se spune că ea se înscrie într-o acțiune, începută încă din 1915, de a face „mai bine înțeleasă și mai mult iubită" muzica franceză, într-o țară care „s-a hrănit aproape numai cu muzică germană". Mai mult decît atît, „urmele marilor simfoniști germani nu ne îndrumă spre mult dorita muzică cultă românească", deoarece „retorica simfonică este o haină nepotrivită fragedului cîntec popular". Așadar „să ne căutăm cărarea departe de mărețele Walhalluri, locașurile unor zei străini" [25]. Debussy, „cel mai de seamă compozitor al Franței moderne" [26], l-a preocupat în mod deosebit. O minuțioasă analiză muzicologică dezvăluie rolul pe care pentatonismul l-a jucat în structura creației ilustrului muzician francez [27]. O conferință cu titlul *Claude Debussy* (*coup d'œil historique*), ținută la Universitatea din Geneva (1948) [28], a fost publicată postum [29]. O conferință cu titlu asemănător: *Privire istorică asupra lui Debussy*, ilustrată de imprimări sonore, a rostit-o la Institutul francez din București, la împlinirea a 20 de ani de la moartea compozitorului (1938) [30].

În studiul *Les Écoles nationales* (1946 și 1960) [31], scris cu autoritatea îndoită a muzicologului și a etnomuzicologului, se îndreaptă spre izvoarele folclorice ale școlilor naționale de compoziție.

Militant activ pentru propășirea muzicii românești, C. Brăiloiu îndeplinește cu competență o seamă de însărcinări: membru în Consiliul de administrație al Operei Române (1929), membru al Comisiei pentru Arhiva Fonogramică a Ministerului Cultelor și Artelor (1932), membru al Comisiei pentru premiul muzical „Robert Cremer" (1932), consilier al Fundației culturale regale „Principele Carol" (1934), membru în Consiliul de administrație al Operei din Cluj (1934), membru în Comitetul de lectură al aceleiași Opere (1937), consilier tehnic în Ministerul Propa-

---

[23] *A Dictionary of Modern Music and Musicians*, Londra și Toronto, Dent, 1924, și versiunea germană a acestuia: *Das neue Musiklexikon*, Berlin, Max Hesse, 1926. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5. De notat că articolul despre muzica populară i-a fost solicitat lui Bartók. Așijderea s-a petrecut și în *Zenei Lexikon*, scos de Bence Szabolcsi și Aladár Tóth, Budapesta, Győzö Andor, II, 1931, la care Brăiloiu este colaborator: articolul despre muzica populară românească [Román népzene] este scris de Bartók.

[24] București, Fundația pentru literatură și artă „Regele Carol II".

[25] Idem, p. 5.

[26] *Privire istorică asupra lui Debussy*, textul dactilografiat al unei conferințe pe care a ținut-o la Institutul francez din București (l'Institut Français des Hautes Études en Roumanie), în anul 1938, păstrat în arhiva Institutului de etnografie și folclor.

[27] *Pentatonismes chez Debussy*, în *Studia memoriae Belae Bartók sacra*, Budapesta, Aedes Academiae Scientiarum Hungaricae, 1956, p. 385—426 (și extras); ediția a II-a, 1957, p. 375—416; ediția a III-a, în traducere engleză, 1959, p. 377—417. Publicat în vol.: Constantin Brăiloiu, *Opere I*. Traducere și prefață de Emilia Comișel, București, Editura muzicală, 1967, p. 401—454.

[28] La 27 februarie 1948. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[29] *Coup d'œil historique sur l'œuvre de Debussy*, în „Revue de musicologie", vol. XLVIII (iulie—decembrie 1962), p. 121—128. După Gheorghe Firca, *Gîndirea istorică a lui Constantin Brăiloiu*, în „Studii și cercetări de istoria artei", seria Teatru — Muzică — Cinematografie, 12 (1965), nr. 2, Editura Academiei Republicii Socialiste România, p. 123.

[30] V. nota 26.

[31] *Les Écoles nationales*, în *Les Musiciens célèbres*, Paris, Mazenod, 1946, p. 197—201 (A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 12) și, cu același titlu, în *Histoire de la musique*, sous la direction de Roland-Manuel, II, „Encyclopédie de la Pléiade", XVI, Paris, Gallimard, 1963, p. 661—672.

https://biblioteca-digitala.ro

gandei Naţionale (1940), membru (1940), apoi vicepreşedinte (1942) al Consiliului de administraţie al Casei compozitorilor, pictorilor şi sculptorilor de pe lîngă Ministerul Muncii, membru în Comitetul artistic al Societăţii „Carmen", membru corespondent al Academiei Române etc [32].

Însemnătate cu totul deosebită are activitatea didactică desfăşurată de Const. Brăiloiu. A fost numit în învăţămînt pe data de 1 septembrie 1923. A funcţionat fără întrerupere pînă în iunie 1948, ca titular al catedrei de istorie a muzicii, numită mai pe urmă „istoria muzicii şi folclor" [33].

Pentru ilustrarea cursului de istorie a muzicii, Brăiloiu a întemeiat o discotecă, pe care a înzestrat-o cu înregistrări adunate cu mare osteneală, adesea pe speze proprii.

Cei care au avut parte să înveţe cu dînsul îşi amintesc de claritatea şi frumuseţea expunerilor, de vasta erudiţie a profesorului. Căuta totodată să dezvolte în studenţi pasiunea de cercetător. Pentru absolvire le cerea să elaboreze lucrări de muzicologie, după o tematică vastă, călăuzindu-le paşii cu sfaturi şi îndrumări folositoare. Nu arareori le împrumuta cărţi de specialitate din propria sa bibliotecă.

Pe de o parte dornic să împărtăşească studenţilor cele învăţate în decursul cercetărilor sale folclorice, iar pe de altă parte voind să crească cadre tinere de folclorişti, C. Brăiloiu cere la 20 august 1931 conducerii Conservatorului îngăduinţa să ţină, fără plată, un curs liber de folclor, cu începere din anul şcolar 1931/1932. Propunerea este discutată de Consiliul profesoral al secţiei pedagogice şi aprobată în unanimitate abia pe data de 14 aprilie 1932. În aceeaşi zi, direcţiunea şcolii cere Ministerului să dea cuvenita aprobare [34]. Nu ştim încă la ce dată a răspuns Ministerul şi cînd anume şi-a început Brăiloiu cursul (probabil cu începere din anul şcolar 1932/1933). Cursul de folclor a rămas multă vreme facultativ. El a devenit obligatoriu abia sub direcţiunea maestrului Mihail Jora (1941/1942?), catedra — cuprinsă într-o singură normă didactică — fiind botezată ad-hoc: „istoria muzicii şi folclor".

Cursul de folclor, frecventat la început de un număr redus de studenţi, adunaţi însă de pasiunea comună pentru creaţia artistică a poporului, era deosebit de interesant. În locul unor expuneri savante „ex catedra", profesorul a adoptat o metodă de discuţii libere, pe marginea unor exemple concrete, audiate şi analizate pe loc. Adesea se făceau în acest scop transcrieri pe tablă de pe discuri de patefon. Alteori aducea ţărani sau lăutari. Problemele teoretice care se iveau la tot pasul erau lămurite rînd pe rînd. Nu este de mirare că acest curs, aşteptat cu nerăbdare de la o săptămînă la alta, a devenit pentru unii din învăţăceii săi

---

[32] *Constantin N. Brăiloiu*, în *Anuarul pe 1941—1942*, publicat de Mihail Jora, Conservatorul regal de muzică şi artă dramatică din Bucureşti [1943], p. 90—94. Articolul a fost, după toate probabilităţile, redactat de Brăiloiu însuşi.

[33] După plecarea lui C. Brăiloiu în misiune peste hotare (22 noiembrie 1943), catedra a fost suplinită de Vasile Popovici (cursul de istorie a muzicii) şi de scriitorul acestor rînduri (cursul de folclor), pînă la finele anului şcolar 1947/1948, o dată cu desfiinţarea Conservatorului şi întemeierea Institutului de arte.

[34] Dan Smîntânescu, *Date noi privitoare la activitatea ca profesor la Conservatorul de muzică din Bucureşti a lui Constantin Brăiloiu şi la moartea sa*, comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 21.V.1968.

https://biblioteca-digitala.ro

cel mai însemnat dintre toate. Aici s-au format o bună parte din colaboratorii săi de mai tîrziu [35].

Preocupările pedagogice ale lui C. Brăiloiu au depăşit cadrul Conservatorului (al cărui prodirector devenise din august 1942).

Între anii 1929—1935 funcţionează ca rector şi profesor la Academia de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române. Face parte din mai multe comisii de numire a profesorilor de muzică. Numit membru în Comisia pentru elaborarea programei analitice pentru muzică în învăţămîntul secundar (1934), păşeşte la aplicarea practică a acesteia: în colaborare cu profesorul Ion Croitoru tipăreşte o serie de manuale de muzică pentru şcolile secundare: *Manual de muzică*, cl. I-a (1935), cl. II-a (1936), cl. III-a (1937), cl. IV-a (1938) şi un *Abecedar muzical* (1936) [36]. Adept al lui Kiriac, el îşi însuşeşte crezul acestuia: „Cîntece româneşti în şcoală românească". Primeşte din partea Ministerului Educaţiei sarcina de a ţine conferinţe la cursurile de perfecţionare a cadrelor didactice din învăţămîntul primar (1939). Prezidează o comisie ministerială însărcinată cu editarea unei colecţii de coruri pentru tineret [37].

C. Brăiloiu participă la primul Congres internaţional de educaţie muzicală ţinut la Praga (1936). Comunicarea sa expune succint contradicţiile dintre muzica satului românesc şi principiile teoriei occidentale moderne. Pedagogia muzicală românească trebuie să învingă încetul cu încetul obstacolele care o separă de ideal. O comparare permanentă cu teoria apuseană va degaja teoria latentă a cîntecului popular [38]. Intervine prompt cînd o circulară ministerială nesocoteşte programa analitică din 1937, sesizînd cu ascuţitul său simţ critic lipsurile izvorîte dintr-o insuficientă cunoaştere a realităţii cîntecului nostru popular. Nu orice creaţie populară poate fi folositoare în procesul de învăţămînt, oricît de autentică ar fi. „Autenticul singur este un argument ştiinţific, nu un argument pedagogic". Dată fiind varietatea regională a folclorului, pe de o parte, şi tendinţa învăţămîntului de stat spre unitar, pe de alta, se înţelege că alegerea melodiilor pentru scopuri didactice solicită multă pricepere. Cîntările cu caracter improvizatoric, bunăoară, vor fi ilustrate cu ajutorul gramofonului. Ar fi o aberaţie să se pretindă elevilor să cînte asemenea melodii, ori anume cîntări cu caracter strict local, necunoscut ţinutului lor [39].

Problema folosirii cîntecului popular în scopuri didactice a continuat să-l preocupe şi după ce a părăsit ţara. La cea dintîi conferinţă a Consiliului

---

[35] Cf. Corneliu Mereş, *Pasiunea de folclorist a profesorului Constantin Brăiloiu* (*Evocare*), comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 21.V.1968.

[36] Bucureşti, Editura Autorilor Asociaţi.

[37] Împreună cu compozitorul Vasile Popovici îngrijeşte tipărirea volumului *Coruri şi cîntece pentru tineretul şcolar, extraşcolar şi premilitar*, lucr. cit. (v. nota 9). Anterior C. Brăiloiu a îngrijit publicarea postumă a culegerilor de cîntece şi coruri pentru copii de D. G. Kiriac: *Cîntece şi coruri şcolare*, Bucureşti, Socec, 1930 şi *Cîntece şi coruri pentru copii cu acompaniament de pian*, Bucureşti, Societatea compozitorilor români [1931].

[38] Rezumatul comunicării, ilustrată în timpul expunerii cu înregistrări sonore din colecţiile Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români, a fost publicat în volumul *L'Éducation musicale trait d'union entre les peuples. Rapports et discours sur l'éducation musicale dans les divers pays*, Praga, Orbis, 1937, p. 118—120.

[39] *Bocetul şi „Hora lungă" în liceu*, Bucureşti, 1937, extras (îndreptat) din ziarul „Universul" din 1 septembrie 1937.

https://biblioteca-digitala.ro

internațional de muzică populară (IFMC), ținută la Bâle în septembrie 1948, a susținut o comunicare cu titlul : *La musique populaire dans l'enseignement musical* [40].

Din noiembrie 1943 Constantin Brăiloiu ține un ciclu de conferințe în străinătate despre arta populară românească, întreprinzînd în același timp acțiuni de valorificare a folclorului, între care lucrările preliminare în vederea întemeierii unui centru internațional de studiere a muzicii populare. Este numit consilier tehnic — diurnist pe lîngă Legația României din Berna [41], post în care rămîne și după 23 August 1944.

Const. Brăiloiu se bucură deja de un înalt prestigiu în lumea de specialitate. La propunerea sa, călduros sprijinită de profesorul Eugène Pittard, directorul Muzeului de etnografie al orașului Geneva, iau ființă, pe lîngă Muzeu, pe data de 26 iunie 1944, *Les Archives internationales de musique populaire*. Brăiloiu este însărcinat cu organizarea.

Străduințele etnomuzicologilor de a crea un organism internațional destinat să înlesnească și să coordoneze eforturile comune în vederea culegerii, studierii și publicării muzicii populare au fost încununate de succes. Încă din 1928, Congresul internațional de arte populare din Praga a decis întemeierea unei instituții de acest fel. În anul următor, la Roma, Comisiunea internațională de arte populare a încredințat propunerea unui comitet de specialiști. Aceștia au hotărît, în cadrul celui de-al doilea Congres internațional de arte populare, ținut la Anvers în 1930, ca, înainte de toate, să se întocmească un inventar al resurselor existente : arhive, muzee, publicații, specialiști. Inventarul a fost întocmit de către Institutul internațional de cooperare intelectuală de pe lîngă fosta Ligă a Națiunilor și publicat în volumele *Musique et chanson populaire* (1934) [42] și *Folklore musical* (1939), prețioase surse de informare în acest domeniu [43].

Întemeierea Arhivelor internaționale de muzică populară a fost primită cu interes. Mai multe țări, între care și România, s-au grăbit să-i înzestreze biblioteca cu publicații și fonoteca cu înregistrări sonore. Țara noastră a întîmpinat nașterea Arhivelor cu un dar de preț : o bogată colecție de discuri, înregistrate de Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români [44]. Arhivele au fost recunoscute ulterior drept centru oficial

[40] A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[41] Cu nr. 29 345 din 13 mai 1944, publ. în „Monitorul oficial", nr. 136, partea I, iunie 1944, p. 4550.

[42] *Musique et chanson populaires*, Paris, Institut international de coopération intellectuelle, 1934, Cap. *Roumanie. Contributions des archives des phonogrammes (Ministère de l'Instruction, des Cultes et des Arts) et de la Société des compositeurs roumains*, p. 222—227.

[43] *Folklore musical. Réperloire international des collections et centres de documentation avec notices sur l'état actuel des recherches dans les différents pays et références bibliographiques*, Paris, Département d'art, d'archéologie et d'ethnologie, Institut international de coopération intellectuelle, 1939, Vezi cap. *Roumanie. Supplément communiqué par la Société des compositeurs roumains*, p. 330—332.

[44] Despre discurile românești dăruite Arhivelor vezi articolele lui C. Brăiloiu : *Les disques roumains des Archives internationales de musique populaire*, în „Les Musées de Genève", Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève, 3 (1946), nr. 1 (ianuarie), p. 3 și, cu același titlu, în nr. 2 (februarie), p. 3. Ele cuprind prețioase amănunte despre muzica populară românească, îndeobște despre cîntecele ceremoniale funebre și bocete.

https://biblioteca-digitala.ro

internațional și integrate în CIAP (Comission internationale des arts populaires).

Rostul Arhivelor internaționale de muzică populară este să adune materiale folclorice din lumea întreagă: înregistrări sonore, notații, culegeri tipărite ș.a., în vederea studierii. Pentru clasarea lor, Brăiloiu a întocmit fișe speciale (pentru înregistrări, pentru notații), călăuzindu-se după fișele pe care le-a imprimat pentru arhiva din București. Folclorul muzical din lumea întreagă urmează să fie popularizat prin publicații și diferite manifestări publice: conferințe, colocvii și congrese [45].

În 1948 îl găsim pe C. Brăiloiu la Paris, lector, apoi conferențiar la Centre National de la Recherche Scientifique, la recomandarea lui Mario Roques. Activează la Département d'ethnomusicologie du Musée de l'Homme și la Institut de musicologie de l'Université de Paris [46]. Este unul din fondatorii și animatorii cercului internațional de studii etnomuzicologice cunoscut sub numele „les Colloques de Wégimont'' (al cărui prim congres a avut loc în toamna anului 1954). A continuat să-și asume direcția Arhivelor internaționale de muzică populară. În cursul uneia din călătoriile semestriale pe care le făcea la Geneva s-a săvîrșit din viață, la 20 decembrie 1958, fulgerat de o congestie cerebrală.

★

Din cele schițate mai sus se poate desluși, credem, aportul multilateral al lui Constantin Brăiloiu în slujba culturii românești. Dacă la începutul carierei a fost preocupat mai ales de compoziție, muzicologie și pedagogie muzicală, mai tîrziu s-a ocupat din ce în ce mai intens de folclor, sau, ca să folosim un termen de curînd împămîntenit, de etnomuzicologie. În ultima perioadă a vieții, petrecută peste hotare, i s-a dăruit cu totul. Culegerea și studierea folclorului muzical reprezintă, hotărît, partea cea mai importantă a operei lui Const. Brăiloiu.

După cum se știe, cercetarea pe temeiuri riguros științifice a folclorului muzical românesc a început o dată cu întemeierea, în 1928, a *Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români*, creație a lui Const. Brăiloiu [47]. Sub înțeleapta sa conducere, printr-o muncă de teren susținută și plină de elan, fără ajutor oficial, aceasta a ajuns, în preajma izbucnirii ultimului război, una din cele mai însemnate fonduri de muzică populară din lume [48].

D. G. Kiriac este cel care a sădit în C. Brăiloiu dragostea pentru cîntecul nostru popular și interesul pentru culegerea și studierea lui. I-a împărtășit experiența pe care a dobîndit-o, între altele prin atenta

[45] Despre Arhive vezi: Const. Brăiloiu, *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Les Musées de Genève'', Bulletin mensuel des musées et collections de la Ville de Genève, 2 (1945), nr. 3 (martie), p. 3. De asemenea, de aceiași, *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Archives suisses d'anthropologie générale (Anthropologie, Archéologie, Ethnographie)'', Tome XII (1946), Genève, impr. Albert Kundig, 1947, p. 164—166 (și extras).

[46] A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 5.

[47] Cf. Gottfried Habenicht, *Evoluția metodei de cercetare a folclorului muzical*, în „Revista de etnografie și folclor'', 11 (1966), nr. 3, p. 235—238.

[48] V. vol. *Folklore musical*, lucr. cit., p. 330—332. În lumina datelor publicate se poate constata fără echivoc însemnătatea cu totul deosebită a colecțiilor Arhivei de folklore a Societății compozitorilor români.

https://biblioteca-digitala.ro

studiere a culegerilor lui Béla Bartók. Culegerea bihoreană a acestuia [49] a fost editată de Academia Română pe temeiul recomandării sale. Cunoştea şi manuscrisul colecţiei maramureşene [50], precum şi pe cel al monografiei colindelor [51], amîndouă fiind plănuite să apară în România [52].

Din însemnările rămase de pe urma lui D. G. Kiriac se pot deslusi concepţia sa despre folclor şi — strîns legată de ea — metoda de cercetare pe care a gîndit-o şi a aplicat-o în culegerile pe care le-a făcut [53]. C. Brăiloiu, preluînd moştenirea spirituală a maestrului său, socoteşte, pe bună dreptate, că prin colecţia sa de muzică populară „Kiriac a pus temelia cercetărilor ştiinţifice pe tărîmul folclorului muzical la noi" [54].

În *Manifestul Societăţii compozitorilor români*, lansat cu prilejul celui dintîi concert de muzică românească simfonică (7.XII.1924), se spune, între altele: „Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru" [55]. Iar în capitolul *Culegerea muzicii populare* din broşura festivă scoasă la capătul a două decenii de viaţă a Societăţii, citim: „Însufleţită de credinţa în viitorul unei muzici româneşti pătrunse de duhul cîntecului popular. Societatea compozitorilor români a rostit din clipa dintîi dorinţa de a vedea muzica populară culeasă cît mai grabnic de pe tot cuprinsul Ţării noi. Sarcina unei asemenea culegeri întrecînd pe atunci cu mult puterile sale, a îndemnat printr-un memoriu Puterile Publice să o ia asupra lor şi în aşteptarea unui viitor mai bun a instituit, spre îmbărbătarea culegătorilor, trei premii de folclor" [56].

Memorii în vederea organizării unui centru de folclor au înaintat şi Kiriac, care cugeta la o „Societate de folclor" pe lîngă Societatea compozitorilor, şi Brăiloiu, preluînd propunerile maestrului său drag, săvîrşit între timp din viaţă (11 ianuarie 1928). Întîmpinările înaintate Ministerului Artelor şi Academiei Române n-au dus la nici un rezultat practic [57]. În

---

[49] Béla Bartók, *Cîntece poporale româneşti din comitatul Bihor*, Bucureşti, Academia Română, 1913.

[50] Béla Bartók, *Volksmusik der Rumänen von Maramureş*, München, Drei Masken Verlag, 1923.

[51] Béla Bartók, *Melodien der rumänischen Colinde* (*Weihnachtslieder*), Viena, Universal Editon, 1935.

[52] Tiberiu Alexandru, *Béla Bartók despre folclorul românesc*, Bucureşti, Editura muzicală, 1958, p. 14—16.

[53] Vezi: Vasile Popovici, *D. G. Kiriac şi muzica populară românească*, prefaţă la vol. D. G. Kiriac, *Cîntece populare româneşti*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960, p. 3—12; G. Sulieţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului: D. G. Kiriac „Cîntece populare româneşti"*, în „Revista de folclor", 6 (1961), nr. 3—4, p. 82—93; Viorel Cosma, *Noi date asupra activităţii muzicale a lui D. G. Kiriac*, în „Muzica", 16 (1966), nr. 3 (martie), p. 27—28 (*Militant pentru metode ştiinţifice în culegerea, publicarea şi studierea folclorului*); Gottfried Habenicht, *lucr. cit.*, p. 233—234; Adrian Vicol, *D. G. Kiriac — precursorul cercetării ştiinţifice a folclorului muzical românesc*, în „Revista de etnografie şi folclor", 11 (1966), nr. 5—6, p. 489—504.

[54] *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 10. V. şi C. Brăiloiu, *D. G. Kiriac artistul*, în vol. omagial *D. G. Kiriac, 1866—1928*, Bucureşti, Tip. „Bucovina" [1932], p. 8—9. Brăiloiu a mai îngrijit publicarea următoarelor lucrări ale lui D. G. Kiriac: *Nouă cîntece populare româneşti*, pentru voce şi pian (1929); *Colinde şi cîntece de Crăciun*, pentru cor mixt; *Liturghia Psaltică*, pentru cor mixt [1944]. De asemenea: Al. Vlahuţă, *Scrisori către Kiriac* (1935). Toate au apărut în Bucureşti, în editura Societăţii compozitorilor români. Brăiloiu a lucrat multă vreme la pregătirea pentru tipar a culegerii de cîntece populare a lui Kiriac.

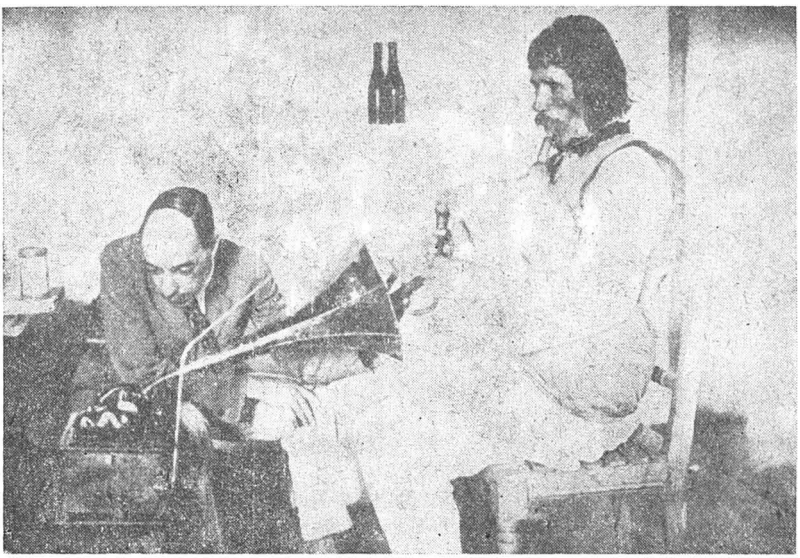
[55] *Ibidem*, p. 3.

[56] *Ibidem*, p. 66.

[57] Lucilia Georgescu, *Constantin Brăiloiu întemeietor şi conducător al „Arhivei de folklor a Societăţii compozitorilor români"*, comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 20.V.1968. La

https://biblioteca-digitala.ro

schimb concursurile au avut un răsunet deosebit. Cel dintîi (1925) a adus o zestre de 1374 de melodii cuprinse în şapte culegeri, iar al doilea (1928), datorită condiţiilor mai grele, 850 (?) de melodii, acestea adunate de cinci culegători. Cu totul: 2224 de melodii din mai toate provinciile ţării. O selecţie de *Treizeci cîntece populare alese din culegerile premiate sau menţionate cu prilejul concursului instituit de Societatea compozitorilor români în*



Fundu-Moldovei (1928)

anul 1925 a fost publicată (1927) [58]. Este cea dintîi tipăritură din seria botezată mai tîrziu „Publicaţiile Arhivei de folklore".

Activitatea de folclorist a lui C. Brăiloiu devine din ce în ce mai cunoscută. Academia Română îl solicită să îngrijească monografia lui G. Fira *Nunta în judeţul Vîlcea* (1928) [59] şi să revadă partea muzicală a lucrării lui C. Rădulescu-Codin *Literatură, tradiţii şi obiceiuri din Corbii-Muşcelului* (1929) [60], iar Dimitrie Gusti îl pofteşte să ia parte, ca specialist, la cercetarea monografică din vara anului 1928 a comunei bucovinene Fundu-Moldovei, întreprinsă, sub îndrumarea sa, de studenţii în sociologie ai Universităţii din Bucureşti, asistaţi de numeroşi specialişti.

Contactul cu terenul, cercetarea obiectivă a realităţii alături de specialişti din diferite alte domenii, în frunte cu sociologul Henri H. Stahl — C. Brăiloiu a colaborat îndeaproape cu Mihai Pop, care a notat textele poetice ale cîntecelor culese —, au dus la cristalizarea concepţiei sale metodologice.

---

finele întîmpinării înaintate Academiei Române, C. Brăiloiu precizează: „Adaog că cele de mai sus nu sînt decît amănunţirea unui plan al maestrului Kiriac, plan schiţat de el în anexata schiţă de adresă întocmită pe vremuri pentru Ministerul Artelor". Această schiţă de întîmpinare a fost publicată de V. Cosma, *lucr. cit.*, p. 28.

[58] Bucureşti, Societatea compozitorilor români. *Lămurirea* scrisă de C. Brăiloiu, p. 5—11, poartă data: decembrie 1926.

[59] *Cu raport-prefaţă de Constantin Brăiloiu*, Bucureşti, Academia Română, 1928.

[60] Bucureşti, Academia Română, 1929.

https://biblioteca-digitala.ro

Trebuie spus că cercetarea din Fundu-Moldovei a fost anterioară „Arhivei de folklore" : înapoiat de pe teren, C. Brăiloiu înaintează Academiei Române memoriul amintit, datat 27 august 1928. Arhiva de fapt luase ființă prin însăși activitatea desfășurată. Un fonograf găsit, după îndelungate căutări, la un magazin de vechituri și o ladă cu cilindri de ceară, între care cei înregistrați la Fundu-Moldovei, erau întreaga ei

Drăguș (1929)

zestre. „Sporind încetul cu încetul mijloacele Societății, a putut fi întemeiată în 1928 un așezământ pentru strîngerea și studiul muzicii populare, o « arhivă »" [61]. Se va numi de aici înainte *Arhiva de folklore a Societății compozitorilor români* și peste puțin va deveni vestită în lumea întreagă.

A doua campanie monografică are loc anul următor în comuna Drăguș (județul Brașov). Brăiloiu sosește întovărășit de un mănunchi de tineri colaboratori : Harry Brauner, Matei Socor și Achim Stoia. Alături de ei se află și de astă dată Mihai Pop, pentru partea literară a culegerii. Metoda de cercetare a folclorului muzical este pe deplin închegată. Cercetătorii au venit pe teren înarmați cu fișe pentru însemnarea datelor necesare despre piesele înregistrate și despre informatori, fișe pentru notarea textelor, foi de catalog etc. Fiecare știe ce anume are de făcut. Seară de seară au loc consfătuiri, uneori pînă tîrziu în noapte. Se pune la punct materialul cules, se discută cele descoperite, se pune la cale activitatea pentru a doua zi.

Campania monografică următoare a avut drept țel comuna Runcu (județul Gorj). Cercetările din vara anului 1930 scot la iveală o seamă

[61] *Societatea compozitorilor români*, lucr. cit., p. 69.

https://biblioteca-digitala.ro

din cele mai frumoase şi mai tipice creaţii ale poporului : „cîntecul lung" gorjenesc, horele şi sîrbele vocale olteneşti, „ale mortului" ş.a.

Metoda de cercetare era de acum desăvîrşită. Brăiloiu a prezentat-o în mai multe rînduri unor cercuri de specialişti de peste hotare : la „Mozarteum" în Praga, sub auspiciile Institutului ceho-român (februarie 1930), la Sorbona (4 februarie 1930), din nou la Paris, la Societatea de muzicologie (19 martie 1931), întotdeauna cu foarte mare succes. Acesta reiese din presa timpului : „... culegerea muzicii populare, astfel cum se face în România, poate fi luată drept pildă de seriozitate şi metodă" („Lidove Listy", Praga, 11.II.1930); „Metodă excelentă, metodă riguros ştiinţifică... Dea Domnul ca această leală metodă de înregistrare să se răspîndească printre toţi muzicologii Universului, scutindu-ne de « reconstruirile » mai mult sau mai puţin înşelătoare ale unor specialişti puţin scrupuloşi" („Excelsior", Paris, 10.II.1931); „Fericită România care practică un naţionalism muzical atît de luminat şi posedă artişti sensibili la frumuseţea ştiinţifică a unor astfel de metode ! Fie ca foarte remarcabila comunicare a lui Constantin Brăiloiu să servească drept pildă muzicologilor de la noi şi să le inspire dorinţa de a culege şi de a ordona în acelaşi chip comorile trecutului nostru" („Candide", Paris, 26.III.1931); „... o comunicare foarte remarcată asupra unui chip ştiinţific şi raţional de a constitui şi ordona... o arhivă folclorică. Rezultatele obţinute... excită legitima noastră invidie" („L'Illustration", Paris, 4.III.1931); „Ar fi de dorit ca exemplul dat de România să fie urmat chiar în Franţa" („Journal des Débats", Paris, 26.III.1931). Brăiloiu îşi publică metoda mai întîi în revista „Boabe de grîu", apoi în extras, cu titlul : *Arhiva de folklore a Societăţii compozitorilor români. Schiţă a unei metode de folklore muzical* (1939)[62], iar ulterior în limba franceză, în „Revue de musicologie" şi în extras, sub titlul *Esquisse d'une méthode de folklore musical. Les Archives de la Société des compositeurs roumains* (1931)[63].

În lumina acestei lucrări, folclorul este „un produs al obştei, un « fapt social » prin excelenţă". Dacă cercetătorul se opreşte doar la „muzica de origină şi uz ţărănesc", singura lui ţintă va fi „identificarea stilurilor melodice populare autentice, mai ales pe calea comparaţiei". „Popular" s-ar putea numi însă de asemenea „complexul melodiilor ce trăesc la un moment dat într-un mediu ţărănesc dat, oricare ar fi origina şi stilul lor". În acest caz „studiul *muzicii* populare s-ar preface în studiul *vieţii muzicale* populare şi ne-am trezi în plină sociologie"[64].

În lucrări mai tîrzii, C. Brăiloiu revine cu interesante precizări în ceea ce priveşte natura muzicii populare. Ea constă în funcţia cu care această muzică este învestită în sînul comunităţii în care vieţuieşte. Această muzică este totodată *indispensabilă* şi, ca să spunem aşa, *utili-*

[62] În „Boabe de grîu" a apărut cu titlul : *Societatea compozitorilor români. Arhiva de folklore*, 2 (1931), nr. 4, p. 204—219. Pe ultima filă a extrasului, p. 19, Brăiloiu a publicat o seamă de extrase din cele scrise cu privire la expunerea metodei sale, „lăsînd deoparte cele privitoare la persoana vorbitorului". De aici provin aprecierile pe care le-am citat mai sus. O bună parte a lucrării a fost republicată de redacţia volumului *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României, 1940, p. 311—323, sub titlul : *Plan pentru cercetarea vieţii muzicale*.

[63] 15 (1931), nr. 40, Paris, Fischbacher, p. 233—267 (şi extras).

[64] *Schiţă a unei metode...*, lucr. cit., p. 3—4.

https://biblioteca-digitala.ro

tară [65]. *Absența ei de gratuitate*, funcția ei socială, este un criteriu pozitiv de discriminare între ea și muzica cultă. Nu este populară, în cel mai riguros înțeles al cuvîntului, decît muzica legată organic de viața materială a oamenilor. Capabilă să acționeze asupra condițiilor primare ale existenței, ea este, prin aceasta, bunul tuturor. În toate stadiile evoluției, credința în puterea ei se transmite din generație în generație, sub forma unui conservatism îndărătnic, nu numai față de bunurile tradiționale, ci așijderea față de împrumuturile făcute culturii citadine.

Substanța acestei muzici — melodie, ritm, sonoritate — este „naturală", nu rodul unor speculații științifice. La obîrșie ea constă dintr-un joc mărginit de posibilități, determinate de legi fizice, prea puțin numeroase pentru ca alcătuirile lor să se deosebească în chip hotărît. Este stadiul arhitecturii simple, redusă la repetare, în care asemănările și identitățile sînt deosebit de frecvente. Va trebui ca aceste forme elementare să se multiplice pentru ca să devină posibilă o selecție și ca aliaje diverse și adaosuri felurite să plămădească forme și stiluri distincte. „Dialectele muzicale" marchează o epocă de istorie socială. Ele reprezintă o stabilizare temporară a unor anume combinații — adesea deosebit de ingenioase — ale elementelor melodice și ritmice primare [66].

Este greșit să se creadă că cîntecul propriu-zis, cîntat oricînd și oriunde, devenit obiect de divertisment, a pierdut orice legătură cu genurile ocazionale. El a avut odinioară o întrebuințare practică: „stîmpărarea" suferințelor sufletești. Această funcție ne-o tălmăcește poezia populară: *Dacă n-ar fi hori pe lume,/ Ai vedea fete nebune/ Și neveste duse-n lume;/ Și de n-ar fi hori pe sate,/ Ai vedea fete 'necate/ Și neveste spînzurate*! Sau: *Eu nu cînt că știu cînta,/ Cînt să-mi stîmpăr inima.* Acestea sînt poate cele mai adînci cuvinte care s-au spus vreodată despre rostul muzicii [67].

Pentru a putea fi ținută minte, muzica populară trebuie să se slujească de scheme inflexibile; însă pentru a rămîne o artă „a tuturor" ea trebuie să îngăduie adaptarea acestor scheme, prin forța lucrurilor sumare, la infinitatea temperamentelor. Aceasta se face prin procesul variației [68].

Găsirea celei mai potrivite metode de cercetare a folclorului muzical este anevoioasă. Ne vom putea oare mărgini doar la „cercetarea realităților strict muzicale, slujindu-ne, spre a le lămuri, numai de criterii tehnice?" Ori vom urmări „cauzalitățile" acestora, cerînd deslușiri altor discipline (științelor sociale, istoriei ș.a.)? Vom urmări toate aceste cauzalități, ori le vom ocoli? Sau vom urmări doar unele, ocolind altele? „Un răspuns categoric nu este cu putință. Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folclorul va fi silit să se apropie de sociologie, păzindu-și neatîrnarea. Negreșit, acolo unde melodii țărănești nu se mai păstrează decît în amin-

[65] *L'Ethnomusicologie, II, Étude interne*, în Jacques Chailley, *Précis de musicologie*, Paris, Presses Universitaires, 1958, p. 41—52.

[66] *Le Folklore musical*, în *Musica aeterna*, Zürich, Max S. Metz, 1949, p. 327 și 329—330. Această importantă lucrare teoretică a fost republicată, postum, în *Encyclopédie de la musique*, II, Paris, Fasquelle, 1959, p. 88—113 (și extras).

[67] *Ibidem*, p. 329.

[68] *Ibidem*, p. 330.

https://biblioteca-digitala.ro

tirea cîtorva, fără nici o legătură cu viaţa societăţii, informaţia muzicală va fi de ajuns. Unde dimpotrivă cîntecele vieţuiesc cu adevărat, se nasc, mor, se prefac, nedespărţite de traiul mediului d n care s-au ivit, realitatea muzicală va rămîne neînţeleasă fără cunoaşterea realităţii sociale'' [69]. Vom culege o dată cu melodiile tot ce poate lămuri originea, stilul, viaţa lor [70].

Folcloristul trebuie să elimine orice element subiectiv. Culegerea muzicii o va face cu aparatul de înregistrare. Va întrebuinţa în egală măsură aparatul de fotografiat şi—îndeobşte pentru jocuri şi obiceiuri — aparatul de filmat. Documentele culese le va întovărăşi de fişe cu datele necesare: despre piesă, despre informator etc.

Creierul folcloristului va trebui să lucreze cu aceeaşi obiectivitate ca şi maşina cînd va culege mărturiile privitoare la viaţa melodiilor. Va utiliza un chestionar minimal, dar şi chestionare amănunţite, ,,mai cu seamă cînd e vorba de descrierea unui ritual, unei tehnici, unor instrumente etc.''[71].

Este recomandabil ca strîngerea materialelor să se facă în colectiv (echipă de doi specialişti: un muzicant şi un f lolog). Se va culege pe teren, dar nu se vor ocoli izvoarele întîmplătoare (o slujnică dintr-un colţ depărtat al ţăr i venită la oraş, un profesionist în trecere etc.).

În cadrul unor studii monografice, spre a pătrunde cît mai adînc în viaţa muzicală, vom întrebuinţa o seamă de procedee tehnice cu neputinţă în alte împrejurări, între care ancheta cu ajutorul ,,informatoruluitip''. După o culegere exhaustivă, se vor întocmi ,,fişe de frecvenţă'' a melodiilor spre a reconstitui cu ajutorul unor grupuri reprezentative de informatori-tip repertoriul întreg al satului, identificînd părţile lui vii şi cele moarte sau pe cale de a muri [72].

Studierea vieţii muzicale a unei colectivităţi date este operaţie de sociologie muzicală. Rezultatele unei asemenea cercetări, făcute de Brăiloiu la Drăguş între anii 1929—1932, au văzut lumina tiparului la doi ani după moartea sa (1960), sub titlul: *Vie musicale d'un village. Recherches sur le répertoire de Drăguş* (*Roumanie*), *1929—1932* [73]. După dl. André Schaeffner, această lucrare este ,,neîndoios cea mai însemnată pe care a scris-o'' [74]. Const. Brăiloiu, reprezentant de frunte al şcolii româneşti de sociologie, este unul din cei mai de seamă creatori ai sociologiei muzi-

[69] *Schiţă a unei metode...*, lucr. cit., p. 4.

[70] *Ibidem*, p. 5.

[71] *Ibidem*, p. 7. Dintre chestionarele folosite de Brăiloiu şi colaboratorii săi, cel pentru cules obiceiurile legate de moarte, întocmit de C. Brăiloiu în colaborare cu H. H. Stahl, a fost publicat în mai multe rînduri. V. capitolul *Moartea* din vol.: H. H. Stahl, *Monografia unui sat. Cum se alcătuieşte, spre folosul căminului cultural*, Bucureşti, Fundaţia culturală regală ,,Principele Carol'', ediţia a II-a, 1939, p. 124—134. De asemenea: C. Brăiloiu şi H. H. Stahl, *Obiceiuri de la înmormîntare*, în vol.: *Îndrumări pentru monografiile sociologice*, Bucureşti, Institutul de ştiinţe sociale al României, 1940, p. 327—336. Rezultatele obţinute în cercetare prin aplicarea acestui chestionar se pot vedea în capitolul: *La mort* de C. Brăiloiu şi H. H. Stahl din vol.: *Nerej. Un village d'une région archaïque. Monographie sociologique dirigée par H. H. Stahl, II, Les manifestations spirituelles*, Bucarest, Institut de sciences sociales de Roumanie, 1939, p. 273 - 314.

[72] *Schiţă a unei metode...*, lucr. cit., p. 7 - 10.

[73] Paris, Institut universitaire roumain ,,Charles I'', 1960.

[74] *Lucr. cit.*, p. 6.

https://biblioteca-digitala.ro

cale, înscriindu-se între primii cercetători care au aplicat tehnica anchetelor *cantitative* prin eşantionare, dublată de controlul unor anchete *calitative* [75].

Clasarea materialelor folclorice culese cere, înainte de toate, transcrierea melodiilor înregistrate. În acest scop, Brăiloiu a imaginat o notaţie sinoptică, destinată să facă vizibile cu înlesnire variaţiile inerente cîntării populare [76].

Studiul variaţiilor „este probabil problema cea mai însemnată a folclorului muzical: ne apropiem aci de izvorul creaţiei populare" [77]. Este pilduitoare în acest sens studierea lucrării lui C. Brăiloiu asupra bocetului din Drăguş [78]. Nu este o simplă descriere a unui gen muzical şi a obiceiurilor în complexul cărora vieţuieşte, ci un pătrunzător studiu asupra creaţiei populare, cu neputinţă de realizat fără transcrieri muzicale extrem de amănunţite. Această scriere, publicată în 1932, vesteşte lucrările celebre în lumea întreagă din ultimi ani ai vieţii marelui nostru etnomuzicolog.

Documentele culese se vor clasa pe două criterii: a) geografic (judeţ, sat) şi b) gen. Datele auxiliare se vor orîndui după cuprins: Repertor — Ritual şi prilej — Tehnică şi terminologie — Estetică — Circulaţie — Creaţie.

Metoda de cercetare a lui Const. Brăiloiu, cunoscută actualmente în lumea întreagă şi urmată de multe instituţii de cercetare a folclorului muzical, îşi păstrează întreaga valabilitate. Ea a suferit cu vremea unele îmbunătăţiri — şi Brăiloiu intenţiona să o reediteze, punînd-o „la zi" —, însă modificările nu au făcut decît să o întregească, fără să-i atingă într-un fel principiile de bază. Cercetările făcute pe temeiul prescripţiilor ei duc la rezultate din cele mai bune, dovedind că dl. André Schaeffner nu a greşit cînd a afirmat că Brăiloiu era înzestrat cu „geniul metodei" [79]. Culegerea *Bocete din Oaş* (1938) [80] este o pildă pentru felul în care trebuie cules (şi publicat) un gen folcloric oarecare.

Altă lucrare care ilustrează în chip practic spiritul metodic al lui Brăiloiu este *Vicleiul din Tîrgu-Jiu* (1936), scris în colaborare cu H. H. Stahl [81]. Reprezentaţiile a trei tacîmuri de irozi, care au jucat în timpul Crăciunului din 1932 la Tîrgu-Jiu, sînt orînduite faţă în faţă, pe trei coloane, spre a se putea urmări cu uşurinţă atît asemănările, cît şi deosebirile dintre ele.

Schiţa metodei de folclor atrage luarea aminte asupra caietelor de cîntece ale ţăranilor. Deosebit de interesante s-au dovedit caietele cu cîntece din armată. Pornind de la un asemenea caiet, scris în timpul primului război mondial de un ţăran bucovinean, aflat sub arme în armata habsburgică, C. Brăiloiu dezvoltă un adevărat studiu despre cîntecele de cătănie, cu importante observaţii asupra conţinutului acestora, asupra vieţii şi circulaţiei unor imagini poetice, ca şi asupra tehnicii de versificaţie

---

[75] H. H. Stahl, *Anchetele de opinie publică şi sociologia folclorului*, în „Revista de etnografie şi folclor", 11 (1966), nr. 3, p. 219—225.

[76] *Schiţă a unei metode...*, lucr. cit., p. 10—14.

[77] *Ibidem*, p. 10.

[78] *Despre bocetul de la Drăguş (jud. Făgăraş)*, extras din „Arhiva pentru ştiinţa şi reforma socială", 10 (1932), nr. 1—4, Bucureşti, 1932.

[79] *Lucr. cit.*, p. 7.

[80] Extras din „Grai şi suflet", 7 (1937). Bucureşti, Societatea compozitorilor români, 1938.

[81] Extras din „Sociologie românească", 1 (1936), nr. 12.

https://biblioteca-digitala.ro

și compoziție poetică. Lucrarea, publicată sub titlul *Poeziile soldatului Tomuț din războiul 1914—1918* (1944), poate sta alături cu cele mai valoroase cercetări de poezie populară din literatura noastră de specialitate [82].

Culegerile făcute de Brăiloiu de-a lungul și de-a latul țării, păstrate în arhiva Institutului de etnografie și folclor, oglindesc, la rîndul lor, metoda înaintată după care s-a lucrat. (Se păstrează 2817 cilindri de fonograf cu 5976 de melodii culese din 289 de sate din toate provinciile țării, împreună cu întreg materialul auxiliar : texte poetice, fișe de fonogramă, fișe de informator, informații, chestionare, fotografii etc. [83]. La acestea trebuie adăugate cele 851 de fețe de disc cu un total de 1784 de melodii, dintre care o bună parte au fost înregistrate de dînsul, iar celelalte de colaboratorii săi, sub directa sa supraveghere [84].)

Nu cunoaștem încă culegerile de muzică populară pe care C. Brăiloiu le-a făcut peste hotare. Într-o vreme știm că se pregătea să facă o culegere în cantonul Valais ; în Geneva a cules cîntece de copii. În iulie 1952 a întreprins o culegere în Asturii [85], iar în august 1955 la românii din Banatul iugoslav [86].

C. Brăiloiu s-a preocupat în mod deosebit de calitatea tehnică a înregistrărilor de muzică populară. Nemulțumit de performanțele fonografului, s-a hotărît din capul locului să folosească concomitent discul de gramofon înregistrat electric, după procedeele industriale clasice ale timpului. A recomandat caselor editoare înregistrarea unor formații autentice de muzică populară, aduse în capitală pe spezele Arhivei de folklore. De cele mai multe ori însă a comandat industrial înregistrări pentru nevoile științifice ale Arhivei. Pentru cercetările pe teren a folosit în continuare fonograful, perfecționat mai tîrziu de talentatul tehnician al Arhivei : Gheorghe Abălașei.

La cel dintîi Congres internațional de folclor, ținut la Paris în august 1937, C. Brăiloiu a rostit o cuvîntare despre tehnica înregistrărilor sonore [87]. După el : „Înregistrarea muzicii populare este fără îndoială cea mai însemnată din toate problemele care se pun astăzi folclorului muzical". Scopul urmărit prin înregistrări pe disc de o înaltă calitate tehnică este elaborarea unor „antologii sonore", gîndite după cele două categorii ale clasării : „regiune" (sat, zonă dialectală, provincie etc.) și „gen" (colinde, cîntece propriu-zise, cîntări funebre etc.). Cînd întreg teritoriul țării va fi explorat, cele două serii de antologii se vor reuni și vor putea sluji drept temelie pentru o antologie a muzicii populare a românilor în

[82] București, „Publicațiile Arhivei de folklore", XIII, Societatea compozitorilor români 1944. Este cea din urmă publicație din această serie.

[83] Lucilia Georgescu, *lucr. cit.*

[84] Tiberiu Alexandru, *Constantin Brăiloiu și valorificarea înregistrărilor de muzică populară*, comunicare la Sesiunea amintită (v. nota 2), 21.V.1968 ; publ. în „Muzica", 18 (1968), nr. 8 (august), p. 16 — 19.

[85] C. Brăiloiu, *Voyage musical aux Asturies*, comunicare ținută la Haga, sub auspiciile Asociației hispano-americane, la 26.II.1953 ; repetată la Muzeul de etnografie din Geneva la 7.XI.1953. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[86] Vezi Emilia Comișel, *Constantin Brăiloiu*, în „Studii de muzicologie", I, București, Editura muzicală, 1965, p. 299, notele 102 și 103.

[87] *Techniques des enregistrements sonores*, în *Travaux de I-er Congrès international de folklore*, Tours, impr. Arrault, 1938, p. 286—287 (rezumat). Textul integral al comunicării, păstrat în arhiva Institutului de etnografie și folclor, a fost publicat în „Muzica", 18 (1968), nr. 8 (august), p. 20—21.

https://biblioteca-digitala.ro

întregul ei. Realizarea unui asemenea proiect întrecea însă posibilităţile Societăţii compozitorilor români. Brăiloiu adresează memorii bine documentate Fundaţiilor Regale. Strădaniile au fost zadarnice (cum zadarnice au fost încercările de a înfiinţa un *Institut de folclor*). Brăiloiu nu se descurajează şi purcede la înfăptuirea lucrării cu mijloacele modeste ale Arhivei şi scoate în 1941 un prim volum cu titlul : *Societatea compozitorilor români. Antologia sonoră a muzicii populare românești. I. Ţara Oaşului (Satu-Mare). Album îngrijit de C. Brăiloiu.* A fost scos într-un tiraj de 108 exemplare, cuprinzînd cinci discuri înregistrate pe o singură faţă, cu 12 piese reprezentative. Broşura explicativă, care trebuia să însoţească albumul, a rămas din nefericire nescrisă.

În acelaşi an, C. Brăiloiu scoate în colaborare cu Ministerul Propagandei Naţionale încă trei antologii sonore, destinate posturilor de radio din străinătate : o mapă *Jocuri populare românești*, cu trei discuri şi text explicativ în limbile română, franceză, engleză, germană şi italiană, o a doua mapă *Jocuri populare românești*, de asemenea cu trei discuri, şi *Nuntă ţărănească transilvăneană*, o mapă cu două discuri. Cele două din urmă au rămas fără texte explicative. Pentru nuntă, Brăiloiu a folosit discurile utilizate într-o conferinţă radiofonică, cu titlul *Nunta în Someș* (7 octombrie 1940). Textul integral al acesteia a fost publicat [88]. Un extras prescurtat urma să întovărăşească mapa cu cele două discuri.

Brăiloiu nu a părăsit ideea elaborării unor antologii sonore reprezentative, pe care le socotea deosebit de importante pentru larga difuzare a muzicii populare autentice. În 1950 scoate la Paris un album cu patru discuri şi broşură explicativă, intitulat *Musique populaire roumaine* [89].

Între anii 1951 şi 1956, Const. Brăiloiu a îngrijit editarea *Colecţiei universale de muzică populară înregistrată*, sub patronajul Arhivelor internaţionale de muzică populară de pe lîngă Muzeul de etnografie din Geneva. Colecţia, care s-a oprit la al 40-lea disc, alcătuieşte opt albume, fiecare însoţit de o notă explicativă (de 7—8 pagini). Ea cuprinde muzică populară din Africa, America de Nord, Asia şi Europa, de la 35 de popoare şi populaţii. Dintre cele 40 de discuri, şase au fost înregistrate de Brăiloiu. Este o lucrare de mare prestigiu, de care UNESCO şi-a legat numele [90].

C. Brăiloiu nu a scăpat din vedere nici o cale pentru popularizarea roadelor cercetărilor sale. A ţinut numeroase conferinţe radiofonice şi con-

---

[88] *Nunta în Someș*, în „Conferinţa", 5 (1940), nr. 1, p. 11—22, apoi în broşura „Publicaţiile Arhivei de folklore", XII, Bucureşti, Societatea compozitorilor români, 1941.

[89] Editat de Département d'ethnologie musicale du Musée de l'Homme.

[90] Se pare că la această lucrare se referă comunicările *Un'antologia folklorica mondiale*, ţinută pe data de 22.IV.1952 la Academia Nazionale di Santa Cecilia din Roma, şi *À propos d'une anthologie universelle de musique populaire*, ţinută pe data de 21.II. 1953 la Musée Guimet din Paris. (După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.) Viu preocupat de muzica populară imprimată pe disc, C. Brăiloiu supune la o vehementă critică un cataglog editat de IFMC pentru UNESCO : *Catalogue international de la musique folklorique enregistrée*, în „Revue de musicologie" (iulie 1956), p. 78—84. În legătură cu înregistrările pe disc trebuie pusă şi notiţa *Béla Bartók* (8 p.), care însoţeşte un disc cu lucrări ale acestuia, editat de Clubul francez al discului. (Vezi A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 14.) Cît priveşte celelalte discuri indicate în bibliografia acestuia, sub titlul „Èditions de la Société des compositeurs roumains", „Èditions particulières de musique roumaine" şi „Musique des Ukrainiens roumanophones", A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 18—21, toate sînt înregistrări făcute de Arhiva de folklore, sau sub îndrumarea ei. Nu avem date despre rolul pe care l-a jucat Brăiloiu în ceea ce priveşte editarea discurilor menţionate sub titlul „Èditions des Archives internationales de musique populaire" (total 19 discuri), p. 20—22.

https://biblioteca-digitala.ro

ferințe publice în capitală și în diferite orașe din țară (Iași, Timișoara, Arad, Oradea etc.), întotdeauna ilustrate cu exemple sonore din bogatele colecții ale Arhivei de folklore. A publicat mai multe lucrări în acest scop: *„Ale mortului" din Gorj* (1936), selecție de texte ale cîntecelor ceremoniale funebre, publicate pentru neasemuita lor frumusețe. Neurmărind un scop științific, unele variante ciuntite au fost întregite cu împrumuturi din altele [91]. Au fost traduse în limba franceză de I. Voronca și J. Lassaigne sub titlul *Chants du mort*, publicate la Paris (1939) [92], și în limba maghiară, parțial, de Istvan Komjáthy, publicate la Debrețin (1947) [93]. Alte lucrări de popularizare sînt: *Nunta la Feleag* (1938) [94] și *La musique populaire roumaine* (1940) [95].

În același scop C. Brăiloiu a îngrijit publicarea unor culegeri de folclor: *Colinde și cîntece de stea* (1931) [96], *Cîntece bătrînești din Oltenia, Muntenia, Moldova și Bucovina* (1932) [97] și Gh. Cucu, *200 colinde populare culese de la elevii Seminarului Nifon în anii 1924—1927* [98].

În discuțiile din cadrul cursului de folclor de la Conservator și în cele purtate cu colaboratorii săi, se află începutul mai multor lucrări de bază, pe care le-a desăvîrșit în cei 15 ani trăiți peste hotare. Versul popular cîntat, structura pentatonică a unora din cîntecele populare, ritmul colindelor, ritmul „șchiop" al unor jocuri ș.a. l-au preocupat pe Brăiloiu încă din țară. A început să le studieze cu rîvnă, să adune fișe, pe care le caligrafia cu sîrguință. Examinarea atentă a ritmului specific celor mai multe colinde l-a dus la descoperirea sistemului pe care pe atunci îl numea „giusto parlando". Tabelele cu formulele acestuia le-a întocmit cu concursul lui Constantin Bugeanu, pe atunci colaborator al Arhivei de folklore, le-a dat la caligrafiat și a făcut după ele clișee tipografice, în vederea publicării. Cercetările asupra versificației populare erau și ele avansate, iar descoperirea mai tuturor formulelor de „ritm bulgăresc", din folclorul nostru, era fapt împlinit.

Plecat din țară, C. Brăiloiu a continuat să studieze metrica, ritmica și melodica cîntecului nostru popular. Cel dintîi studiu pe care l-a elaborat a fost *Giusto parlando*. L-a prezentat într-o comunicare în fața Societății franceze de muzicologie (28.VI.1946) și la Conservatorul din Lausanne

---

[91] București, „Publicațiile Arhivei de folklore", VII, Societatea compozitorilor români, 1936; apărute mai întîi în „Muzică și poezie", București, noiembrie 1936.

[92] În „Mesures", nr. 4, 15 octombrie 1939, p. 85—93; republicate în volum, în colecția „Poesie et théâtre", condusă de Albert Camus, Paris, Charlot, 1947, 42 p. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 11.

[93] Sub titlul *Búcsúztaló*, în vol. *A nap lakodalma. Román népballadák*, Debrecen, A Debreceni Magyar-Román Társaság Kiadása, p. 55—56.

[94] București, „Publicațiile Arhivei de folklore", X, Societatea compozitorilor români, 1938.

[95] În „La Revue musicale", No. spécial: „La musique dans le pays latins", fevrier-mars 1940, p. 146—153 (și extras).

[96] București, Publicațiile Academiei de muzică religioasă a Sfintei Patriarhii Ortodoxe Române, 1, 1931 (Prefață și îngrijirea culegerii).

[97] București, „Publicațiile Arhivei de folklore", IV, Societatea compozitorilor români, 1932 (Prefață și îngrijirea culegerii).

[98] București, „Publicațiile Arhivei de folklore", VI, Societatea compozitorilor români, 1936 (Lămurire și îngrijirea colecției).

https://biblioteca-digitala.ro

(27.V.1947) [99]. Studiul era destinat să apară la București, într-un anuar pe care plănuia să-l scoată în 1947 Arhiva de folklore. Trimitea manuscrisul pe măsură ce-l elabora, întovărășit de scrisori — adresate scriitorului acestor rînduri — cu multe observații, îndreptări și sugestii în vederea tiparului. Anuarul plănuit nu a mai apărut, iar Brăiloiu a publicat studiul peste hotare, cu titlul *Le Giusto syllabique bichrone. Un système rythmique propre à la musique populaire roumaine* (1948) [100]. Îndreptat, studiul a fost republicat la Barcelona, de astă dată cu titlul *Le Giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain* (1952) [101].

Acest sistem ritmic se bazează pe jocul a două unități de durată autonome, invariabile, al căror raport una față de alta este de 1 : 2, respectiv 2 : 1, și pe libera alternanță a grupurilor ritmice elementare formate din două sau trei din aceste durate. Ritmul este bicron, față de ritmul monocron al măsurilor moderne. Tabele sistematice înfățișează posibilitățile acestui sistem : 64 în cazul versului de șase silabe și 256 în cazul versului de opt silabe. Li se adaugă posibilitățile oferite de refrenele propriu-zise, alcătuite din 2—12 silabe. Măsura modernă îi este nepotrivită.

Ritmul aksak este la rîndul său bicron : raportul duratelor este însă de 2 : 3, respectiv 3 : 2. Este neregulat, de vreme ce între cele două durate domnește un raport aritmetic „irațional". Cele două unități ale aksakului formează grupuri elementare binare și ternare. Și aici tabele speciale indică posibilitățile combinațiilor. Brăiloiu a părăsit denumirea „ritm bulgăresc" dată de Bartók, deoarece larga răspîndire a acestui sistem ritmic în lume nu permite să i se atribuie o anume patrie. Măsurile în care notează Bartók și alți folcloriști melodiile în acest ritm, după pilda folcloriștilor bulgari care l-au descoperit, sînt nepotrivite față de natura lui. După o comunicare la Societatea franceză de muzicologie, cu titlul *Le rythme „boîteux"* (28.VI.1951) [102], studiul respectiv a fost publicat sub titlul *Le rythme aksak* în „Revue de musicologie" (1951) [103] și apoi în broșură (1952) [104].

Al treilea studiu de ritmică, destinat ritmului copiilor, demonstrează universalitatea formulelor respective, în pofida deosebirilor de limbă. Comunicat sub titlul *Sur la rythmique enfantine* la primul Congres de la Wégimont-lez-Liège (25.IX.1954) [105], studiul a fost publicat sub titlul *La Rythmique enfantine. Notions liminaires* (1956) [106].

---

[99] Cu titlul : *Le „giusto-parlando" el le système rythmique de la musique populaire roumaine*. După A. Schaeffner, *lucr. cit*, p. 16.

[100] În „Polyphonie", Deuxième cahier (1948), Paris, Richard-Masse, p. 26—57.

[101] În „Anuario Musical" del Instituto Español de Musicologia del C.S.I.C., p. 117—158. Studiul a fost republicat în vol. *Opere I*, lucr. cit., p. 173—234.

[102] După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 16.

[103] Decembrie 1951, p. 71—108. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 13.

[104] Abbeville, impr. Paillart, 1952. Republicat în vol. *Opere I*, lucr. cit., p. 235—279.

[105] După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.

[106] În „Les Colloques de Wégimont", I (1954—1955), Paris-Bruxelles, Elsevier, 1956, p. 64—96, apoi în volum, Elsevier, 1956. A fost publicat în traducere românească în „Studii de muzicologie", I, lucr. cit., p. 63—97, trad. de E. Comișel, apoi în vol. *Opere I*, lucr. cit., p. 119—171. Preocupările lui C. Brăiloiu privitoare la ritmica populară nu s-au oprit aici. În bibliografia citată, la p. 17, se indică o comunicare cu subiectul *Analyse des systèmes rythmiques en usage*, ținută la Paris în cadrul UNESCO, la 28.X.1958.

https://biblioteca-digitala.ro

Studiul *Le Vers populaire roumain chanté* (1954 şi 1956) [107] reprezintă o amănunţită analiză a versificaţiei noastre populare, a prefacerilor pe care le suferă prin cîntare. Cercetare îndelungată, de mare migală (ca de altminteri toate studiile lui Brăiloiu), pornită de la primele constatări făcute de Bartók, a dus la codificarea legilor care călăuzesc versificaţia: la sistemul versului popular românesc destinat cîntării. Se face dovada că între cele două elemente, muzică pe de o parte şi vers pe de alta, se află o strînsă interdependenţă. Dacă studiul unor anume particularităţi ale lor poate fi întreprins separat, pentru fiecare în parte, culegerea lor nu poate fi în nici un chip despărţită. Multe din deficienţele unor colecţii de poezii populare se datoresc în chip vădit faptului că au fost culese sub dictare, nu cîntate cum ele vieţuiesc în mod firesc.

În ceea ce priveşte studierea melodicii populare se cuvine subliniată în chip cu totul deosebit lucrarea *Sur une mélodie russe* (1953) [108], un studiu de bază, de înaltă erudiţie, pentru cunoaşterea scărilor prepentatonice şi a mecanismului care stă la temelia lor. Şi în acest caz se face dovada universalităţii acestor forme elementare primare: „corpuri simple" muzicale, stereotipe şi apatride, zămislite de legi ale materiei sonore. În lucrarea *Un problème de tonalité. La métabole pentatonique* (1955) [109] demonstrează chipul în care se fac trecerile dintr-un sistem pentatonic în altul. O comunicare mai tîrzie, pare-se cu caracter de sinteză, cuprinde atît scările prepentatonice, cît şi pe cele pentatonice: *La tonalité archaïque (pentatonisme et pré-pentatonisme)*; a fost ţinută la Bruxelles (1957) [110]. Privitoare la melodică este şi comunicarea *Réflexions sur deux types mélodiques*, rostită la al treilea Congres de etnomuzicologie de la Wégimont-lez-Liège (1958) [111].

Comunicările pe care le-a ţinut îmbrăţişează multiplele sale preocupări în legătură cu arta populară. Cele mai multe privesc creaţia populară românească, cum mărturisesc făţiş titlurile lor [112], iar celelalte, mai toate, aduc vorba şi de folclorul nostru [113]. Şi dintre recenzii unele

[107] În „Revue des études roumaines", 2 (1964), p. 7—74 (după A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 13), apoi în volum, Paris, Institut universitaire roumain „Charles I", 1956; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 15—118.

[108] În *Musique russe*, II, Paris, Presses Universitaires, 1953, p. 329—391 (şi extras); republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 305—399.

[109] În *Mélanges d'histoire et d'esthélique musicale, Offerts à Paul-Marie Masson*, Paris, Richard-Masse, I, 1955, p. 61—75; republicat în vol. *Opere*, lucr. cit., p. 281—303.

[110] La Institut des Hautes études de Belgique (18 noiembrie). După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.

[111] La 10.IX.1958. După A. Schaeffner, *lucr. cit.*, p. 17.

[112] Din lista încă incompletă de comunicări şi conferinţe, din cuprinsul Bibliografiei citate, care numără 37 de titluri, reţinem, în afară de cele deja citate, următoarele (*lucr. cit.*, p. 15—17): *La doina roumaine*, Paris 1937; *Icoanele româneşti pe sticlă*, Fribourg 1943, Berna 1943, Lausanne 1944, Geneva 1947 etc. [v. articolul *Les Icônes paysannes roumaines peintes sous verre (L'école de Fagarach)*, în „Formes et couleurs", nr. 1, 1945]; *Rites funéraires en Roumanie*, Geneva 1943; *La musique populaire roumaine*, Lausanne 1944, Geneva 1945; *La Musique des paysans roumains*, Bâle 1945: patru lecţii la Universitate; *Les rites funéraires roumains (à propos d'une ballade célèbre)*, Paris 1946, publ. sub titlul *Sur une ballade roumaine (la Mioriţa)*, Geneva, impr. Kundig, 1946; *Les Noëls en Roumanie*, Geneva 1947; *La légende roumaine de la Mort*, Neuchâtel 1948; *Thèmes poétiques de Noëls roumains*, Veneţia 1949; *Essai d'un résumé sonore: musique populaire roumaine*, Paris 1950 (probabil în legătură cu antologia sonoră editată de Musée de l'Homme); *La musique du paysan roumain*, Geneva 1950.

[113] De pildă: *A propos du jodel*, Bâle 1949 (publ. cu acelaşi titlu în *Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel, 1949*, Bärenreiter f.d.); *Volksmusik auf dem Balkan*, Köln 1953 etc.

https://biblioteca-digitala.ro

au ca obiect scrieri românești : el are cuvinte de caldă apreciere pentru cele publicate în țară [114].

Constantin Brăiloiu își manifestă fățiș aversiunea pentru generalizările pripite. Se bizuia pe cercetarea metodică, laborioasă, a faptelor. Sistemele ascunse în cîntarea populară nu se dezvăluie — ne spunea dînsul — decît prin amănunte infime. Numai cunoașterea lor temeinică poate duce la codificarea legilor care le călăuzesc.

Pornind de la studiul amănuntelor, a relațiilor dintre fapte, Brăiloiu descoperă veritabile sisteme, adesea peste fire de subtile, întotdeauna însă extrem de riguroase. El constată că în microcosmosul popular domnește o ordine tot atît de logică și de precisă ca și în arhitecturile mărețe ale clasicilor muzicii culte [115].

În mai multe din scrierile sale cu caracter teoretic, între care : *Le Folklore musical* (1949), *Sur une mélodie russe* (1953), *Elargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques et extra-occidentales* (1954) [116], *L'Ethnomusicologie* (1958), *Musicologie et ethnomusicologie aujourd'hui* (1958) [117], *Réflexions sur la création musicale collective* (1959) [118], *La vie antérieure* (1960) [119] ș.a., combătînd cu vehemență, rînd pe rînd, pozițiile și tezele retrograde, diletantismul și cercetările superficiale, „ipotezele de lucru" prefăcute în axiome și concluziile nefondate, Const. Brăiloiu arată că începuturile cîntecului popular trebuie căutate în date materiale elementare, în constituția psiho-fizică a omului. Compararea, pe plan mondial, a formelor muzicale primare dezvăluie una după alta legile naturale ascunse în fenomenele cărora le dau naștere. Clarificînd una cîte una definițiile acestor legi, ele ne vor duce spre o preistorie (sau protoistorie) a artei muzicale.

Nimic nu ne oprește să cugetăm că muzica a putut să se nască de mai multe ori și în mai multe locuri, în vremi mai depărtate sau mai apropiate de noi. Oricare ar fi însă ceasul sau locul în care a luat ființă, zămislirea ei a fost hotărîtă de un fel de „fire a lucrurilor", de la care nu se putea abate.

Este cu putință ca muzica să fi purces o dată ce primul sunet cu vibrații regulate (sau muzical) a fost găsit. S-ar putea ca, pornind de la un singur sunet, glasul omului să fi cercat, dibuind, să atingă altele, cum par să dovedească unele exemple culese în mai multe locuri din lume. Asemenea dibuiri nu au însă viitor decît în clipa în care o legătură fizică de înrudire s-a statornicit între sunetul de bază și cele derivate : un sistem a prins

---

[114] Emilia Comișel și Mariana Rodan-Kahane, *Pe urmele lui Béla Bartók în Hunedoara*; Emilia Comișel, *Recitativul epic al baladei*, în „Revue de musicologie", iulie 1956, p. 85—87; *Revista de folclor*, tot acolo, decembrie 1957, p. 234—237.

[115] *Les Archives internationales de musique populaire*, în „Les Mussés de Genève", lucr. cit., p. 3.

[116] Université radiophonique internationale, Paris, 13.III.1954, publ. în „Domaine musical", nr. 1, semestrul I, 1954, p. 94—101.

[117] Comunicare la al 7-lea Congres internațional de muzicologie ținut la Köln în 1958. Publ. în *Bericht über den siebenten Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress, Köln 1958*, Kassel, Bärenreiter, 1959, p. 17 — 29. În traducere românească de Emilia Comișel, în „Muzica", 17 (1967), nr. 1 (ianuarie), p. 10—16; publ. postumă.

[118] În „Diogène" nr. 25, ianuarie-martie 1959, p. 83—93 (și extras), publ. postumă.

[119] În *Histoire de la musique*, Volume publié sous la direction de Roland-Manuel, I, Tours, „Encyclopédie de la Pléiade", Gallimard, 1960, p. 118—127 (publ. postumă).

https://biblioteca-digitala.ro

viaţă ! De aici încolo muzica propriu-zisă a luat fiinţă, iar calea ei e deschisă.

Străvechile sisteme ale muzicii, întîlnite mai ales în folclorul ritual, sînt caracterizate printr-o indisolubilă legătură dintre viaţă şi artă : artisticul este subordonat socialului, izvorul şi raţiunea sa. Ele sînt lipsite de orice caracter regional, cu atît mai mult rasial sau naţional. De aici ubicuitatea lor : anume ritmuri, scări, întorsături melodice, structuri formale, emisiuni vocale etc. etc. pot fi întîlnite pretutindeni în lumea cîntecului popular. Un caracter local, regional sau naţional, devine simţit abia în ziua în care o preferinţă deosebită se opreşte pe unul ori pe altul din mijloacele de expresie pe care sistemele muzicii populare le oferă.

Străvechile sisteme ale muzicii, în care parcă se perpetuează sufletul primar al omului, sînt încă viabile în mulţe părţi ale lumii. Studierea lor ne învaţă destinul muzicii noastre, istoria ei dinainte de binefacerile scrisului, istorie premergătoare istoriei, într-un cuvînt „viaţa ei anterioară".

★

Cele prea puţine arătate mai sus nu au alt rost decît să schiţeze personalitatea atît de complexă a lui Constantin Brăiloiu, învăţătorul şi îndrumătorul nostru.

Măreaţa operă pe care ne-a lăsat-o deschide noi şi largi perspective cercetărilor în domeniul etnomuzicologiei. Se cuvine să ne apropiem de ea, să ne străduim să o cunoaştem cît mai temeinic şi — urmîndu-i pilda şi îndemnul — să o continuăm după modestele noastre puteri[120].

CONSTANTIN BRĂILOIU
(1893—1958)

Le brillant musicologue roumain Constantin Brăiloiu (compositeur, pédagogue, musicologue et ethnomusicologue) est né le 20 août 1893 à Bucarest. Il est mort à Genève le 20 décembre 1958. Il a étudié la musique à Vienne, en Suisse et à Paris.

---

[120] Valorificarea moştenirii ştiinţifice a lui C. Brăiloiu a început, nu demult, prin publicarea unora din scrierile sale. Alt început a fost „Sesiunea omagială cu ocazia comemorării a 10 ani de la moartea lui Constantin Brăiloiu" organizată de Conservatorul de muzică „C. Porumbescu" din Bucureşti (20—21 mai 1968). În afară de comunicările citate în cuprinsul articolului de faţă, s-au mai ţinut următoarele : Ioan D. Chirescu, *Constantin Brăiloiu. Evocare* ; Henri H. Stahl, *Constantin Brăiloiu şi sociologia vieţii muzicale* ; Zeno Vancea, *Evoluţia conceptului de folclor în lumina culegerilor româneşti de cîntece populare* ; Emilia Comişel, *Constantin Brăiloiu, personalitate complexă a vieţii muzicale din secolul XX* ; Dinu Vasile, *Constantin Brăiloiu. Concepţie şi metodă în cercetarea folclorului* ; Elisabeta Moldoveanu-Nestor, *Constantin Brăiloiu şi împrospătarea repertoriului vocal popular concertistic* ; Ovidiu Varga, *Constantin Brăiloiu şi specificitatea folclorului* ; Gheorghe Ciobanu, *Aportul lui Constantin Brăiloiu la lărgirea conceptului de sistem tonal* ; Florin Georgescu, *Valoarea contribuţiei ştiinţifice a lui Constantin Brăiloiu, raportată la bazele actuale ale cercetării folclorului* ; Constantin Bugeanu, *Ritmurile „aksak" şi aplicaţiile lor în arta dirijorală modernă*. Conservatorul plănuieşte să adune într-un volum toate comunicările ţinute cu acest prilej.

https://biblioteca-digitala.ro

Il a déployé pendant la première partie de sa vie une activité de compositeur, musicologue et pédagogue, professeur d'Histoire de la musique (et plus tard aussi de folklore) au Conservatoire de Musique de Bucarest (1923—1943). Il a milité pour le progrès de la musique roumaine et cela dans le cadre de la Société des Compositeurs Roumains, fondée sur ses instances (1920), société dont il a pris la conduite en qualité de Secrétaire général, guidant les compositeurs vers une création nationale issue du génie musical du peuple. Dans ce but il fonde un centre moderne pour la recherche folklorique : ,,Les Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains'' (1928) dont la renommée s'est répandue rapidement dans le monde entier, tant par la richesse de ses collections que surtout par l'application d'une haute méthode de recherche qu'il a élaborée lui-même. Immédiatement après avoir fondé les Archives, il se dédie complètement au folklore musical. Brăiloiu a recueilli un vaste matériel folklorique dans toutes les provinces de la Roumanie et il a déployé une riche activité pour populariser les fruits de ses recherches.

C. Brăiloiu a vécu à l'étranger en commençant par l'automne 1943. On a fondé en Suisse, à la suite de sa proposition, ,,Les Archives Internationales de musique populaire'' auprès du Musée Ethnographique de Genève (1944). Elles ont été comprises plus tard dans le CIAP, comme étant le centre officiel pour ce domaine. L'organisation de ces Archives a été confiée à Brăiloiu. Dans cette qualité et comme suite aux instances de l'UNESCO, il a pris soin de l'édition de l'Anthologie sonore ,,Collection Universelle de la Musique Populaire Enregistrée''. Il travaille depuis 1948 au Centre National de la Recherche Scientifique, comme chargé, puis maître de recherches. Il est un collaborateur actif au Département d'Ethnomusicologie du Musée de l'Homme et à l'Institut de Musicologie de l'Université de Paris. Il continue à assumer la direction des Archives de Genève.

Créateur d'une méthode originale de folklore (v. *Esquisse d'une méthode de folklore musical*, Paris 1931), Brăiloiu a élaboré des travaux d'une haute valeur : la monographie *Note sur la plainte funèbre du village de Drăguș*, Bucarest 1932, *Bocete din Oaș*, Bucureşti 1938, modèle de recueil et de publication d'un genre folklorique d'une zone certaine (la plainte funèbre), les études de rythmique populaire : *Le Giusto syllabique*, Barcelona 1952, *Le rythme aksak*, Paris 1951, *La rythmique enfantine*, Paris-Bruxelles 1956, travaux par lesquels il codifie les lois qui gouvernent ces systèmes de rythme folklorique dont il souligne l'universalité ; *Sur une mélodie russe*, Paris 1953 et *Un problème de tonalité*, Paris 1955, études d'une grande universalité par lesquelles on découvre le mécanisme des échelles pré-pentatoniques et pentatoniques, elles aussi d'une large répandue de par le monde. *Le Folklore musical*, Zürich 1949, œuvre théorique d'un grand intérêt ; *Vie musicale d'un village*, publication posthume, Paris 1960, qui place Brăiloiu à la tête des spécialistes de sociologie musicale, et tant d'autres encore.

https://biblioteca-digitala.ro

APORTUL LUI CONSTANTIN BRĂILOIU LA LĂRGIREA CONCEPTULUI DE SISTEM TONAL *

GHEORGHE CIOBANU

Tema enunţată ne-ar obliga să bazăm expunerea pe lucrările strălucitului muzicolog înaintaş care a fost Const. Brăiloiu. Întrucît însă cele mai importante studii ale sale, din domeniul teoretic la care ne referim, au fost publicate în volumul recent apărut (1), renunţăm să mai repetăm ceea ce el a spus poate mai bine şi mai clar decît am putea-o face noi. Ca urmare, ne vom limita la unele reflecţii — sugerate, bineînţeles, de studiile sale — privind apariţia, dezvoltarea şi rolul concepţiei tonale, mai ales în legătură cu teoria muzicală. În partea finală, vom căuta să subliniem aportul muzicologului român la lărgirea, în zilele noastre, a conceptului de sistem tonal.

În domeniul muzicii — ca şi în celelalte domenii, de altfel — cunoaşterea ştiinţifică a realităţii şi-a făcut loc adesea cu multă greutate, uneori trebuind secole — dacă nu chiar milenii — de tatonări şi eforturi. Cauza, poate cea mai importantă, a acestei stări de lucruri este — după cîte ni se pare — pe de o parte cultul pentru literatura scrisă, iar pe de altă parte admiraţia, uneori fără limită şi control, pentru ceea ce au spus şi au făcut înaintaşii. În concepţia despre muzică a fiecăruia dintre noi, cele transmise de generaţiile anterioare ocupă — ceea ce este firesc — un loc adesea deosebit de mare. Nu tot ce moştenim prezintă însă aceeaşi importanţă ştiinţifică, lucru ce se trece prea adesea cu vederea.

Afirmînd că practica premerge teoria, nu facem decît să repetăm un adevăr arhicunoscut. Recurgem totuşi la aceasta pentru că dorim să subliniem o dată mai mult că în toate timpurile teoriile au apărut pentru a explica practica şi a o sprijini pe aceasta în dezvoltarea sa. De foarte multe ori se întîmplă însă ca, pînă la elaborarea completă a teoriei, practica să depăşească mult faza pentru care se elabora teoria respectivă. În domeniul muzicii — mai mult decît în alte domenii, după cîte se pare — teoria a reuşit pînă la sfîrşit să se impună în aşa măsură încît să prescrie

* Comunicare prezentată în cadrul celei de „A III-a sesiune ştiinţifică a cadrelor didactice din Conservatorul «Ciprian Porumbescu»", Bucureşti. 21.V.1968.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 481–485, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

înseşi principiile de creaţie ale artei compozitoriceşti. Acesta este cazul în primul rînd — după părerea noastră — al teoriei tonale. Se ştie că tonalitatea, ca principiu de creaţie, îşi face apariţia prin secolul al XVI-lea, apoi se dezvoltă mereu, atingînd punctul culminant în creaţiile lui J. Haydn, W. A. Mozart şi L. van Beethoven, după care apare declinul. Pentru fundamentarea ştiinţifică a acestei teorii s-a depus mult efort, începînd de la J. Ph. Rameau şi Jean Le Rond d'Alembert, pînă la H. von Helmholtz (2). Denumirea noţiunii de tonalitate aparţine însă lui Fr. J. Fétis (3, p. 126).

După fundamentarea acustică şi fiziologică a teoriei tonale de către H. von Helmholtz, aceasta se impune în aşa măsură încît totul se explică şi se interpretează prin prisma ei, chiar pînă în zilele noastre. „Necesitatea unei «tonici» şi a seriilor analoge heptatonicului, pivotînd în jurul unei fundamentale, a părut o evidenţă în afară de orice controversă chiar cercetătorilor celor mai obiectivi şi continuă să întunece multe spirite", afirmă Const. Brăiloiu (1, p. 317—318). Servind drept etalon de judecată pentru muzica tuturor timpurilor şi popoarelor, s-au comis numeroase erori de interpretare. S-a semnalat deseori acest lucru, dar fără rezultate mai apropiate. De peste un secol se practică, de pildă, explicarea modurilor — începînd de la cele greceşti şi ajungînd pînă la cele întîlnite astăzi în folclorul tuturor popoarelor — prin prisma muzicii tonale. În tratatele şi manualele de istorie a muzicii ni se vorbeşte pe larg de modurile greceşti, comparîndu-le de obicei, iar pe unele — cum sînt lidicul şi hipodoricul — chiar asimilîndu-le, cu majorul şi, respectiv, minorul teoriei tonale. N-au lipsit voci care să atragă atenţia asupra fragilităţii cunoştinţelor noastre privitoare la sistemul muzical grecesc, dar fără efect pentru cei mai mulţi. Th. Reinach, de pildă, afirmă: „Poate părea ciudat că un autor care, timp de patruzeci de ani din viaţa sa, s-a ocupat cu studierea metricii şi a muzicii greceşti îndrăzneşte să mărturisească că el nu ştie exact ce este un mod grecesc, cu excepţia doriamului, şi că nu ştie să scandeze... o odă de Pindar şi de Bachylide" (4, Avant-propos, p. 5).

Din cauza amestecului diferitelor teorii: grecească, medievală, tonală etc., s-a ajuns la o adevărată babilonie în cunoaşterea modurilor. Dorind să pătrundă cît mai adînc în cunoaşterea acestora, J. Chailley a citit mult, după cum afirmă, dar în zadar. „După ce am folosit multă aspirină, am sfîrşit prin a trimite la dracu pe comentatori, sau cel puţin prin a face o triere severă în lucrările lor, din care n-a rămas decît destul de puţin material utilizabil" (5, p. 4). Ne-am referit la aceşti doi autori, pentru că fiecare în felul său trage un semnal de alarmă.

În tratatele de istorie a muzicii ni se vorbeşte adesea — mai ales în ultimul secol — de existenţa scărilor pentatonice la vechii greci, la chinezi, la scoţieni etc., dar acest sistem era inexistent pentru teoria ce se preda în învăţămîntul muzical de toate gradele, sau toate scările pentatonice erau socotite ca derivînd din modul major, căruia îi lipsesc treptele a patra şi a şaptea. În acelaşi timp, scările muzicale cu mai puţin de cinci trepte — întîlnite frecvent atît în folclorul popoarelor „primitive", cît şi în cel al popoarelor „civilizate" — au fost excluse cu totul din preocupările teoretice ale muzicologilor pînă foarte aproape de zilele noastre. Este foarte adevărat că se recunoaşte existenţa indiscutabilă a unor

https://biblioteca-digitala.ro

asemenea scări de cel puţin un secol (6, p. 106), n-au fost însă luate în consideraţie, fiind socotite ca limită a puterii de creaţie a „raselor inferioare" (galbenă şi neagră), ca timide încercări ale acestora, care nu dovedesc o „concepţie sistematică de clasificare a sunetelor într-o ordine oarecare" (6, p. 107). Aşa se explică pentru ce rarii teoreticieni care s-au referit în trecutul nu prea îndepărtat la asemenea scări muzicale le considerau ca fragmente, desigur, din modurile major şi minor (7, p. 7). Asemenea interpretare nu poate fi trecută numai pe seama explicaţiei exclusiv tonale a faptelor de muzică, ci îşi află originea în teoriile referitoare la leagănul şi răspîndirea culturii umane, întîlnite îndeosebi în antropologie, dar şi în celelalte domenii, şi care se pot reduce, în mare, la teoria *difuziunii* şi a *invenţiunii* (8, p. 16; 9, p. 8—9). Adepţii teoriei difuzioniste au susţinut şi susţin nu numai superioritatea rasei albe, dar şi a culturii europene în general, şi în primul rînd a culturii ce a aparţinut claselor dominante. Rasele galbenă şi neagră fiind inferioare — după cum se susţine — n-au creat, ci au împrumutat tot ce au de valoare de la popoarele europene. Chiar şi masa ţărănească şi muncitorească europeană s-ar fi hrănit totdeauna — după aceeaşi concepţie — din „resturile" de la masa celor bogat înzestraţi din punct de vedere artistic-muzical. Asemenea teorii au dus, în mod fatal, la opacitate, la ignorarea varietăţii în timp şi în spaţiu a formelor artei muzicale, deci la închiderea posibilităţii de pătrundere şi cunoaştere ştiinţifică a acestora.

Din cauza acceptării în exclusivitate, de către mulţi, a teoriei tonale — care în mare se alătură concepţiei difuzioniste —, s-a ajuns să se considere majorul şi minorul ca fiind singurele moduri reale, explicabile prin rezonanţa naturală — unii merg pînă la a susţine existenţa doar a majorului, minorul nefiind decît un major „colorat" cu minor (10;11, p. 128—129) —, iar toate celelalte moduri ca „deformări" ale celor două moduri „perfecte".

Romantismul, de care se leagă într-un fel şi apariţia şcolilor naţionale, apoi studiile privind vechile muzici gregoriană şi bizantină au impus folosirea în creaţie şi a altor moduri decît majorul şi minorul. Aceasta a dus cu timpul la recunoaşterea, alături de sistemul tonal, a unui sistem modal. Tot acestei conjuncturi se datoreşte evoluţia noţiunilor de mod şi de tonalitate. De unde mai înainte se definea modul ca „fel de a fi" al unei game, deci ca „ordine a tonurilor şi a semitonurilor" în cadrul octavei, iar tonalitatea ca „ansamblul fenomenelor melodice şi armonice organizate în jurul tonicii" (12, p. 16), s-a ajuns în timpul de faţă ca modul să primească definiţia de mai înainte a tonalităţii, iar aceasta să fie socotită ca „înălţime concretă, exactă, a sunetelor unui mod, determinată de poziţia tonicii în sistemul sonor muzical" (7, p. 15, nota 1). Astăzi se mai fac auzite, bineînţeles, şi alte păreri, cum ar fi aceea că tonalitatea este „ansamblul raporturilor, devenite necesare pentru *urechea occidentală*, între treptele ierarhizate ale unei scări sonore", şi că sentimentul tonalităţii „nu este impus de un fenomen fizic exterior omului (Rameau), ci răspunde uneia din formulele posibile oferite colectivităţii pentru ca muzica să-i fie un langaj inteligibil" (13, p. 802). Se recunoaşte, aşadar, ceea ce se susţinea în urmă cu peste şaptezeci de ani, că nu a existat şi nu există un singur sistem muzical, ci acesta a fost diferit de la epocă la epocă, după cum este diferit de la popor la popor (14, p. 431). De aici decurge

https://biblioteca-digitala.ro

concluzia logică, că orice teorie este valabilă pentru grupul de fenomene pentru care a fost creată şi numai atîta timp cît acestea rămîn neschimbate. Cu alte cuvinte, teoria tonală nu poate fi aplicată cu succes decît muzicii tonale, în rest nefăcînd decît să încurce lucrurile.

Pe de o parte strîngerea unui material folcloric imens, de la popoare de pe întregul glob, iar pe de altă parte aprofundarea aspectului modal al muzicii liturgice gregoriene şi bizantine au dus la concluzia că tonalitatea, în accepţiunea teoriei clasice, nu monopolizează conceptul de sistem tonal, întrucît noţiunea de tonalitate — în sensul de raport stabilit între un sunet central, existent realmente sau prezent doar psihologiceşte — este cu mult anterioară oricărei armonii (15, I, p. 40—41).

Pe de altă parte, unii muzicologi, comparînd sunetele vorbirii cu cele ale muzicii, ajung la concluzia că ceea ce este sistemul fonetic pentru limbă este cel tonal pentru muzică şi că acesta a luat fiinţă o dată cu naşterea muzicii, dezvoltîndu-se apoi concomitent cu aceasta (16, passim).

Ca să convingi lumea de un adevăr, nu sînt suficiente însă vorbele, ci este nevoie de fapte. Şcoala comparativistă de la Berlin a atras atenţia prin studii, încă de la începutul secolului nostru, asupra existenţei unor sisteme muzicale particulare întîlnite la popoarele mai puţin dezvoltate. Chiar şi la noi G. Breazul prezintă, în 1946, o serie de cîntece populare româneşti construite doar pe 2, 3 sau 4 sunete diferite. Ceva mai mult, folosind un citat din Plutarh, dovedeşte că şi grecii vechi cunoşteau scările cu mai puţin de cinci trepte, nu numai ,,sistemul perfect'', şi introduce în etnomuzicologia românească noţiunile de scări prepentatonice, de oligocordii şi stenohorii (17).

Lui Constantin Brăiloiu îi revine însă meritul de a demonstra, argumentînd cu un material bogat luat de la cele mai diverse popoare, existenţa unor scări muzicale de 4, 3 şi 2 sunete, înlănţuite — după cum susţine el — prin cvinte ascendente, şi care dau naştere unor sisteme muzicale independente: tetratonic, tritonic şi bitonic. Aceste susţineri ale lui Const. Brăiloiu au fost însuşite de muzicologi proeminenţi occidentali (18; 19; 20), după cum au fost însuşite şi la noi. Importanţa deosebită a concluziilor ştiinţifice — deşi sînt pasibile de completare şi dezvoltare — constă şi în faptul că astăzi, cînd alţii neagă total tonalitatea, el vine şi adaugă lanţului de sisteme muzicale recunoscute, alte sisteme mai simple şi anterioare celorlalte, completînd sfera mai largă a sistemului tonal muzical (1, p. 307—399).

J. Chailley afirmă, într-una din lucrările sale, că ,,trebuie să refacem « teoriile noastre », care nu sînt decît « teoriile » unei muzici''... (5, p. 89). Se spune, pe de altă parte, că ,,orice început este greu''. Const. Brăiloiu are meritul incontestabil că face acest început al ,,refacerii'' teoriei tonale, motiv pentru care trebuie să-i fim recunoscători.

BIBLIOGRAFIE

1. Constantin Brăiloiu, *Opere*, I. Traducere şi prefaţă de Emilia Comişel. Bucureşti, Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din Republica Socialistă România, 1967.
2. Herman von Helmholtz, *Lehre von den Tonempfindungen als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik*, Brunswick, 1863.

https://biblioteca-digitala.ro

3. Fr. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens et bibliographie générale de la musique*, I, Paris, 1837.
4. Th. Reinach, *La musique grecque*, Paris, Payot, 1928, Avant-propos.
5. Jacques Chailley, *L'Imbroglio des modes*, Paris, Alphonse Leduc, 1960.
6. Fr. J. Fetis, *Histoire générale de la musique. I.*, Paris, 1869.
7. Victor M. Iusceanu, *Moduri şi game*, Bucureşti, Editura muzicală, 1960.
8. N. Petrescu, *Primitivii. Organizare. Instituţii. Credinţe. Mentalitate*, Casa Şcoalelor, 1944.
9. Iulius E. Lips, *Obirşia lucrurilor. O istorie a culturii omeneşti*, Bucureşti, Editura ştiinţifică, 1958.
10. M. Emmanuel, *XXX Chants bourguignons du pays de Beaume* précédés d'une étude historique, Paris, f. d.
11. J. Combiarieu, *La musique, ses lois, son évolution*, Paris, Ernest Flammarion, Editeur, 1926.
12. Emmanuel, *Histoire de la langue musicale*, I, Paris, 1911.
13. *Encyclopédie de la musique*, I. (1958), II (1959)ï III (1961). Fasquelle, Paris.
14. A. Lavignac, *La musique et les musiciens*, Paris, Librairie, Ch. Delagrave, 1895.
15. Vincent d'Indy, *Cours de composition musicale*, Paris, 1928.
16. L. Mazel, *Despre melodie*, în *Probleme de muzică*. Traduceri şi referate din publicaţiile sovietice. Academia R.P.R. Institutul de studii româno-sovietice. În colaborare cu Consiliul general A.R.L.U.S. şi Uniunea compozitorilor din R.P.R. [Bucureşti, 1955].
17. G. Breazul, *Studii de folclor muzical*, în „Cercetări folclorice" I, Bucureşti, 1947 (Cercul de studii folclorice), pp. 1—22.
18. Walter, Wiora, *Älter als die Pentatonik*, în *Studia memoriae Belae Bartok sacra*, Aedes Academiae Scientiarum Hungarice Budapestini, 1956, pp. 185—208.
19. Jacques Chailley, *Formation et transformation du langage musical*, I. *Intervalles et échelles*, Centre de documentation universitaire, Paris, 1964 („Les cours de Sorbonne").
20. Paul Collaer, *Stratigraphie musicale et structures mélodiques*, în „Ethnomusicologie", III. *Les Colloques de Wégimont*, IV — 1958/1960 (Université de Liège, 1964, vol. 29).

L'APPORT DE CONSTANTIN BRĂILOIU À L'ÉLARGISSEMENT DU CONCEPT DE SYSTÈME TONAL

Cet article représente la communication présentée à la session des cadres didactiques du Conservatoire de Bucarest, tenue au mois de mai de cette année et dédiée à la mémoire et à l'activité de l'ethnomusicologue roumain. L'auteur a voulu souligner un aspect de l'apport de Constantin Brăiloiu au développement de la théorie musicale. Pour que cet apport résulte plus nettement, on souligne la rigidité de la théorie tonale — après qu'elle ait été élaborée — et les erreurs commises quant aux explications, à travers cette théorie, de tous les autres modes : antiques, médiévaux et populaires.

L'emploi, par les compositeurs, des autres modes que le majeur et le mineur, a obligé les théoriciens de reconnaître le système modal à côté du tonal. Les échelles pentatoniques, manquaient, presque jusqu'à nos jours, de tous les traités théoriques ; les échelles avec moins de cinq degrés étaient ignorées, étant considérées seulement comme des fragments de quelques échelles complètes.

La contribution de Const. Brăiloiu consiste dans le fait qu'aujourd'hui, quand certains compositeurs répudient totalement la tonalité, il fait preuve de l'existence d'autres systèmes plus simples, et antérieurs, du point de vue historique, aux systèmes déjà connus.

Il complète ainsi la sphère de la notion du système musical, en l'élargissant par l'inclusion de nouveaux systèmes : tétratonique, tritonique et bitonique ; tous ces systèmes font partie du même système tonal général.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN BRĂILOIU, ÎNTEMEIETOR ŞI CONDUCĂTOR AL „ARHIVEI DE FOLKLORE A SOCIETĂŢII COMPOZITORILOR ROMÂNI"

LUCILIA GEORGESCU

Motto:

„Je crois que rien ne se trouve, même pas un chemin, sans une part de génie. Brailoiu avait le génie de la méthode".
A. SCHAEFFNER

Culegerea şi studierea melodiilor populare — deşi semnalată ca o necesitate şi îndatorire faţă de cultura poporului român încă din secolul trecut [1] — începe să se facă ceva mai sistematic şi organizat abia din deceniul al doilea al secolului nostru, cînd Secţia literară a Academiei hotărăşte — în şedinţa sa din 18 mai 1910 — „să acorde lui D. G. Kiriac o sumă de aproximativ 1000 lei pe an ... spre a organiza culegerea ariilor şi cîntecelor populare româneşti din toate părţile" [2].

Cel dintîi care va aduce în discuţie problema unei „Arhive de folclor", pe lîngă Academie, va fi Ovid Densusianu, care va expune — în şedinţele din 27 mai 1920 şi 27 mai 1924 — un plan de organizare al cercetărilor folclorului românesc [3].

În 1920 ia fiinţă Societatea compozitorilor români; unul din cei care au avut iniţiativa [4], contribuind substanţial la acest act, a fost C. Brăiloiu, chiar dacă în articolul introductiv al broşurii în care se serbau 10 ani de la înfiinţarea acestei Societăţi, redactată se pare sub pana mo-

[1] O. Bîrlea, *Academia Română şi cultura populară*, în „Revista de etnografie şi folclor", 11 (1966), nr. 5—6, p. 429.

[2] „Analele Academiei Române", s. II, t. XXXII, 1909—1910, Partea administrativă şi dezbaterile, Bucureşti, 1960, p. 300; apud Gh. Ciobanu, *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale româneşti*, în „Revista de etnografie şi folclor", 11, (1966), nr. 5—6, p. 521.

[3] O. Bîrlea, *op. cit.*, p. 431.

[4] * * * *Societatea compozitorilor români, 25 de ani de muzică românească, 1920—1945*, Bucureşti, 1945, p. 5: „*O idee din tinereţe* [subl. noastră] a lui C. Brăiloiu discutată cu Nona Ottescu, pe atunci director al Societăţii Lirice, Opera prinde să se înfiripeze".

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 487—501, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

destă a lui C. Brăiloiu, constituirea Societăţii apare ca un act spontan, colectiv [5].

Manifestul Societăţii compozitorilor români, cu prilejul celui dintîi concert simfonic cu program românesc (1923) [6], ca şi statutele acesteia vor prevedea între altele cercetarea şi valorificarea de către compozitori a cîntecului popular; iniţiativele preconizate se datorau în bună măsură sugestiilor lui D. G. Kiriac, care a continuat să militeze în acest sens nu numai în cadrul Societăţii, ci şi în afara ei, înaintînd (împreună cu Tiberiu Brediceanu şi Dimitrie Cuclin) Ministerului Artelor un memoriu, la 15 mai 1922, privind culegerea sistematică şi publicarea de urgenţă a unor colecţii de folclor de pe tot cuprinsul ţării [7].

Ba mai mult, Comitetul Societăţii compozitorilor români, convins de necesitatea de a sprijini acţiunea de culegere cît mai rapidă a creaţiei populare, a instituit două premii pentru „Folklore", în anii 1925 şi 1928, în valoare de 15 000 şi 10 000 lei. Recolta acestor premii a fost bună; peste 1500 melodii populare din diverse regiuni ale ţării au fost culese fie de compozitori, fie de pasionaţi culegători ca: T. Brediceanu, A. Borşianu, D. Cucută etc.

Aceste acţiuni nu sînt însă unicele.

Întors de la Berlin, în 1924, unde studiase şi urmase cursurile unor mari muzicologi şi folclorişti [8], prof. G. Breazul publică o serie de articole privind înfiinţarea în ţara noastră a unei „Arhive fonogramice" pentru culegerea şi studierea folclorului. Crearea unei astfel de instituţii era un imperativ al dezvoltării culturii naţionale din acea vreme, dar, în acelaşi timp, era şi rezultatul firesc al studiilor urmate de G. Breazul la Berlin în 1923—1924, sub îndrumarea prof. Erich M. von Hornbostel (conducătorul celebrei *Phonogramm-Archiv*), aşa cum memoriul din 1898 a lui D. G. Kiriac, reluat în 1922, era în bună măsură ecoul îndrumărilor primite de acesta de la profesorul său Vincent d'Indy de a studia îndeaproape cîntecul popular românesc.

Abia în 1926, după schimbarea ministrului artelor, se aprobă din bugetul ministerului suma de un milion şi jumătate lei (redusă în anul următor la un milion lei) pentru înregistrarea şi cercetarea cîntecului popular, iar în 15 martie 1927, pe memoriul adresat de prof. G. Breazul, ministerul aprobă înfiinţarea *Arhivei fonogramice* [9]; activitatea acesteia se face simţită însă spre sfîrşitul anului 1928, cînd prof. G. Breazul participă la culegerea din Fundu-Moldovei, în cadrul seminarului sociologic organizat acolo de prof. D. Gusti (august 1928).

---

[5] * * * *Societatea compozitorilor români, 1920—1930*, Bucureşti, f. a. [1930], p. 19: „*Vestiţi în chip şi fel, se adună în decembrie 1920, la Conservatorul din Bucureşti, o mînă de compozitori* [subl. noastră]: Alessandrescu, Borgovan, Brăiloiu, Castaldi, Cuclin, Enacovici, Gheorghiu, Jora, Kiriac, Lazăr, Nottara, Ottescu. Se citeşte o telegramă a lui Enescu: ... «primesc, urez deplin succes». Borgovan aduce cuvîntul de îmbărbătare a cîtorva ardeleni: Brediceanu, Dima, Domide, Vidu" ...

[6] * * * *Societatea compozitorilor români, 1920—1930*, op. cit., p. 3.: „Societatea va cerceta cu dragoste cîntecul poporului nostru".

[7] G. Suliţeanu, *Cu prilejul apariţiei volumului: D. G. Kiriac „Cîntece populare româneşti"*, în „Revista de folclor", VI (1961), nr. 3—4, p. 85.

[8] Gh. Ciobanu, *op. cit.*, p. 524.

[9] G. Breazul, *Patrium Carmen, Contribuţii la studiul muzicii româneşti*, Craiova, Editura Scrisul Românesc, f.a. [1941].

https://biblioteca-digitala.ro

Ideea unei „Arhive de folklore" sau „fonogramice" au avut-o, după cum am arătat, O. Densusianu şi G. Georgescu-Breazul, dar cel ce creează faimă prin cantitatea materialului, metoda de culegere şi organizarea unei asemenea instituţii este prof. C. Brăiloiu, care în 1928 îşi asumă răspunderea întemeierii şi conducerii „Arhivei de folklore a Societăţii compozitorilor români".

Întors de la cercetarea cîntecului popular românesc din Fundu-Moldovei, în iulie 1928, prof. C. Brăiloiu adresează pe rînd cîte un memoriu pentru înfiinţarea unei „Arhive de folklore" atît Academiei, cît şi Ministerului Artelor, din dorinţa fierbinte ca unul din idealurile prof. D. G. Kiriac — care murise în ianuarie acelaşi an — să se înfăptuiască în vederile acestuia.

Primul memoriu, datat 27 august 1928, este adresat preşedintelui Academiei şi nu este de fapt decît „amănunţirea unui plan al Maestrului Kiriac, plan schiţat de el, întocmit pe vremuri pentru Ministerul Artelor" [10].

Cel de-al doilea memoriu, adresat Ministerului Artelor, este oarecum diferit de primul şi rămîne un document care oglindeşte orizontul larg, concepţia ştiinţifică asupra folclorului şi patriotismul autorului său. Prima parte a acestuia o alcătuieşte argumentarea sa privind necesitatea înfiinţării unei Arhive de folklore:

„Ştiut este că în ţara noastră s-a păstrat pînă astăzi o muzică populară foarte bogată şi originală.

Utilitatea unei culegeri metodice a cîntecelor populare de pe tot întinsul ţării ar prezenta un interes deosebit din multe puncte de vedere.

Într-adevăr materialul adunat

ar dovedi puterea creatoare a poporului nostru şi ar fi deci un bun mijloc de propagandă,

ne-ar permite să stăm cu cinste alături cu popoarele care au dat de mult muzicii lor populare atenţiunea cuvenită (Ungaria, Cehoslovacia, Rusia, Germania etc.) şi se fălesc cu această muzică,

ar determina deslușirea caracterelor muzicale specific româneşti şi ar fi pentru compozitorii noştri un izvor de inspiraţie.

Din capul locului se cade să stăruim asupra faptului că o asemenea culegere a muzicii populare, totodată intensivă şi extensivă, cere cea mai mare grabă".

În continuarea memoriului, C. Brăiloiu motivează urgenţa unei asemenea acţiuni de culegere:

„Deşi suntem încă departe de irosirea repertoriului muzical popular, totuşi se petrec sub ochii noştri două fenomene ce dau de gîndit.

Primul este dispariţia treptată a cîntecelor vechi pe care bătrînii încep a le uita, pe care tinerii sub 30—35 ani nu mai ştiu şi nici nu mai vor să le cînte.

Al doilea este dispariţia numeroaselor « genuri » atît de caracteristice pînă ieri pentru muzica noastră (cîntece bătrîneşti, de nuntă, colinde de tot felul etc.), pe care adaptarea progresivă a moravurilor săteşti la felul de trai urban le scoate încetul cu încetul din uz.

[10] C. Brăiloiu, Memoriu şapirografiat (3 pag.) adresat Preşedintelui Academiei Române, datat: „27 aug. 28", nesemnat (dar corectat şi completat de C. Brăiloiu), Arhiva Institutului de etnografie şi folclor (A.I.E.F.).

https://biblioteca-digitala.ro

Este deci necesar, dat fiind evoluţia relativ rapidă a cîntecului popular, să se culeagă în toate părţile în acelaşi timp şi cît mai mult".

C. Brăiloiu îşi dă seama de amploarea unei astfel de acţiuni, făcută cu ajutorul unor corespondenţi voluntari în fiecare judeţ al ţării, şi consideră necesar să atragă atenţia şi asupra mijloacelor pe care le-ar necesita o astfel de muncă (aparate de înregistrare, cilindri etc.).

Ne reţin atenţia în acest memoriu şi aprecierile sale privind transcrierea cîntecelor populare, astfel:

„Înregistrarea nu este într-adevăr decît prima operaţiune a culegerii. Materialul adunat nu-şi capătă, firește, întreaga valoare, decît odată transcris pe portativ spre a fi apoi clasat, studiat şi publicat". Şi insistă:

„Nici vorbă că transcrierea este o muncă dintre cele mai grele şi delicate, o muncă cerînd cunoştinţe muzicale temeinice. Nu trebuie să uităm o clipă că e vorba de o problemă în primul rînd muzicală şi că prin urmare numai un muzicant de meserie şi încă un bun muzicant poate auzi bine şi scrie corect toate amănuntele cîntării populare atît de înflorită şi liberă" [11].

Nu cunoaştem avizele date pe aceste memorii, dar un lucru este sigur: din 1928 C. Brăiloiu întemeiază şi conduce „Arhiva de folklore" (după cum o spune chiar el în diversele lucrări publicate sau în diversele memorii adresate forurilor culturale din ţara noastră, după 1938 [12]), în cadrul Societăţii compozitorilor români, fără nici un sprijin material din partea instituţiilor de stat, decît modestele mijloace puse la îndemînă de către această asociaţie [13].

Prof. C. Brăiloiu studiază, în vederea publicării, manuscrisele lui D. G. Kiriac, care i-au fost puse la dispoziţie de către văduva acestuia.

---

[11] C. Brăiloiu, Memoriu adresat ministrului artelor, dactilografiat (5 pag.), semnat cu cerneală de C. Brăiloiu, dar nedatat; după conţinutul lui aparţine aceleiaşi perioade a anului 1928, A.I.E.F.; cum am arătat, în cuprinsul lucrării, în pag. 1—3 se află expunerea de motive asupra necesităţii culegerii sistematice a folclorului, cît şi a sumelor necesare pentru această operaţiune. În pagina următoare C. Brăiloiu solicită Ministerului Artelor să treacă Arhiva fonogramică a acestuia — înfiinţată în 1927 — în grija Societăţii compozitorilor români, deoarece numai aceasta poate fi direct interesată în cercetarea şi valorificarea folclorului, argumentînd între altele: „... Societatea Compozitorilor Români a publicat cea dintîi culegere model de cîntece populare, menită să fie un îndreptar pentru viitoarele publicaţii de acest fel.

Societatea Compozitorilor Români a publicat două colecţiuni de cîntece populare armonizate, are alte două colecţiuni sub tipar şi a executat numeroase melodii armonizate de Kiriac, Brediceanu, Brăiloiu, Negrea, Drăgoi etc. la concertele sale.

Societatea Compozitorilor Români fiind compusă din muzicanţi de meserie va putea întreprinde *transcrierea atît de grea a fonogramelor, care altfel de bună seamă nu se va face niciodată*" (subl. noastră).

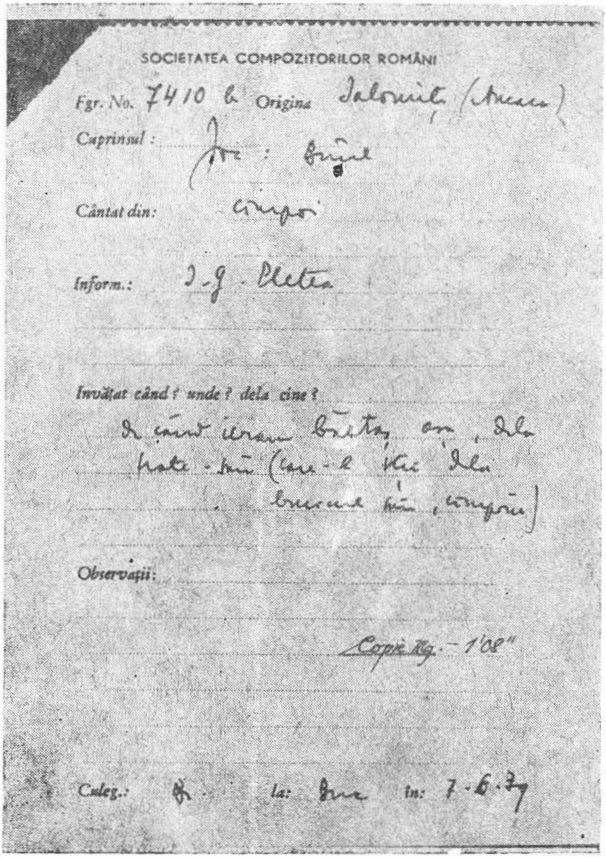
[12] C. Brăiloiu, *Schiţă a unei metode de folclor*, în „Boabe de grîu" (II), nr. 4, 1931; *Esquisse d'une méthode de Folklore musical* (*organisation d'archives*), în „Revue de musicologie", XV, Paris, 1931, nr. 402; *Techniques des enregistrements sonores*, comunicare ţinută la I-iul Congres internaţional al folcloriştilor, 23—28 august 1937, Paris: „Les archives de la Société des Compositeurs roumains que j'ai l'honneur de diriger *depuis 1928*"... (subl. noastră).

[13] * * * *Societatea compozitorilor români, 25 ani de muzică românească*, op. cit., p. 7: „... dintr-o cotă de 10% din drepturile cuvenite membrilor, să se alcătuiască «fondul cultural» care va finanţa concertele, tipăriturile şi *culegerea muzicii populare româneşti*" (subl. noastră). Deci din partea cuvenită din fondul cultural în Arhivă s-au realizat: culegerile, procurarea de aparataj, cilindri, mobilier, plata salariilor etc..

https://biblioteca-digitala.ro

Multele însemnări, întrebări şi probleme care frămîntaseră pe Kiriac vor continua să-l frămînte şi pe C. Brăiloiu.

Aprofundarea însemnărilor prietenului mai vîrstnic, ca şi culegerile masive întreprinse între 1928—1931, îi creează profesorului C. Brăiloiu posibilitatea elaborării lucrării *Schiţă a unei metode de folclor muzical*, sinteză a experienţei înaintaşului său şi a propriei sale experienţe, ce va


SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI

Fgr. No. 7410 b Origina Jaloviţa (Mureş)

Cuprinsul : Joc : Bujor

Cântat din: Grupuri

Inform.: D-g. Pletea

Învăţat când? unde? dela cine?

Observaţii:

Culeg.: [illegible] la: [illegible] în: 7.6.27

1. Fişă-tip fonogramă (culeg. C. Brăiloiu).

rămîne pentru toţi cercetătorii acestui domeniu unul din îndreptarele de bază [14].

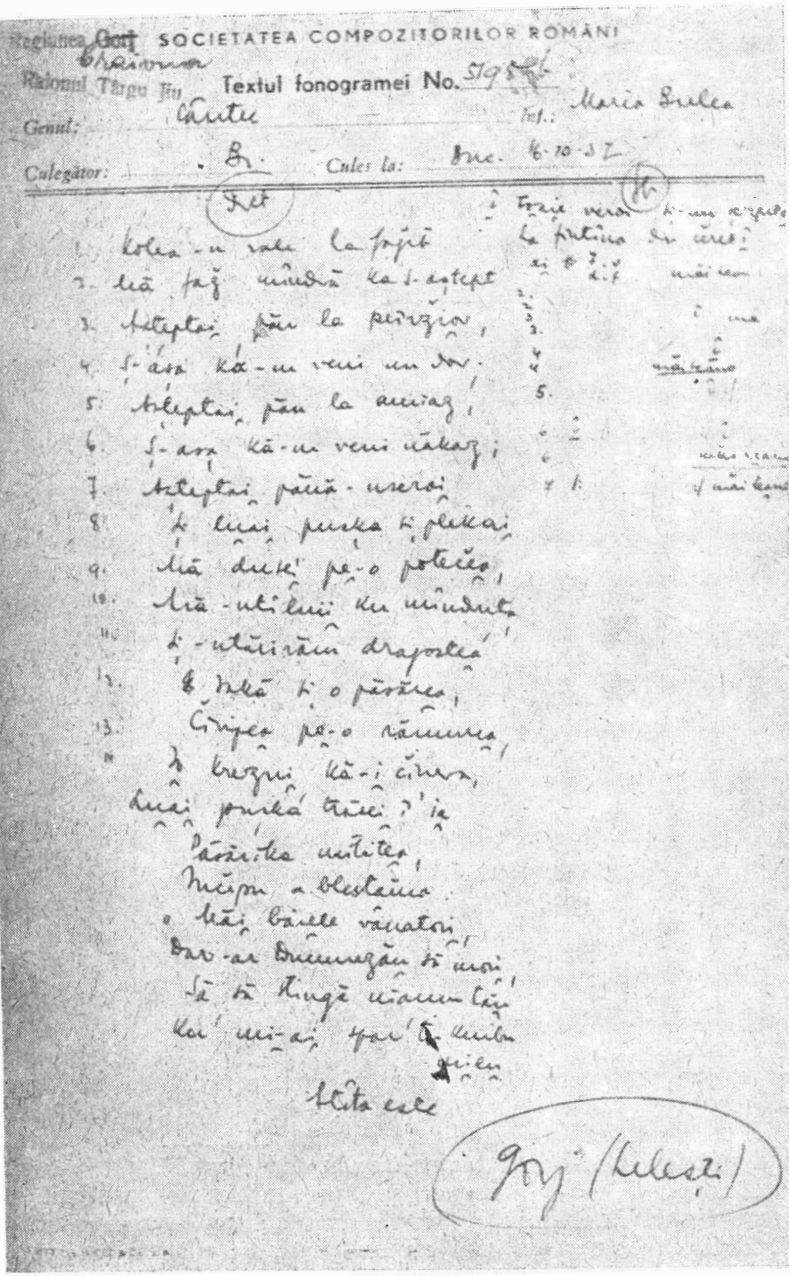
Din lucrarea mai sus amintită rezultă că materialele odată culese trebuie depozitate într-o arhivă; or, „arhivă înseamnă depozit de material sistematizat" [15]. O arhivă sistematică presupune un material elaborat pe diverse tipuri de fişe, care să alcătuiască cataloage-fişiere.

C. Brăiloiu este acela care creează *fişele-tip* pentru *fonogramă*, *text* şi *informator*, în vederea completării lor la teren; aceasta se va face de

[14] Vezi nota 12.

[15] C. Brăiloiu, *Esquisse d'une...*, op. cit., p. 7.

https://biblioteca-digitala.ro


SOCIETATEA COMPOZITORILOR ROMÂNI

Regiunea Gorj Brăiloiu

Raionul Târgu Jiu Textul fonogramei No. 5195

Genul: Cântec Inf.: Maria Bulea

Culegător: Br. Culeș la: Bne. 6-10-57

Fișă

1. Kolea-n sale la fîntînă
2. Nică fată mîndră ka-l-aștept
3. Așteptai, păn la prînziori,
4. Ș-așa kă-n veni un dor.
5. Așteptai, păn la amiaz,
6. Ș-așa kă-n veni năkaz;
7. Așteptai, pănă-n seroi
8. Ș-unai punka ți plekai
9. Nică ducă pe-o potecă,
10. Nică-ntîlnii ku mîndruța
11. Ș-ntărîrăm dragostea
12. Ș-nkă ți o părăsea,
13. Cîrjea pe-o rămurea,
14. Ș-trezni kă-i cînva,
Unai punka trăsni ?'ia
Păsărika mălițea,
Mîțu a blestămo.
Năi bătrîne vînători,
Dar-ar Dumnezău să mori
Să tă ningă mămăligă
Kai mi-ai spart ș-inima
Ș-ficiorii
Fîntîna rece

Fișă veche
La fîntîna din curte
Năi eu
Nică ducă
Nică-ntîlnii
Ș-nkă

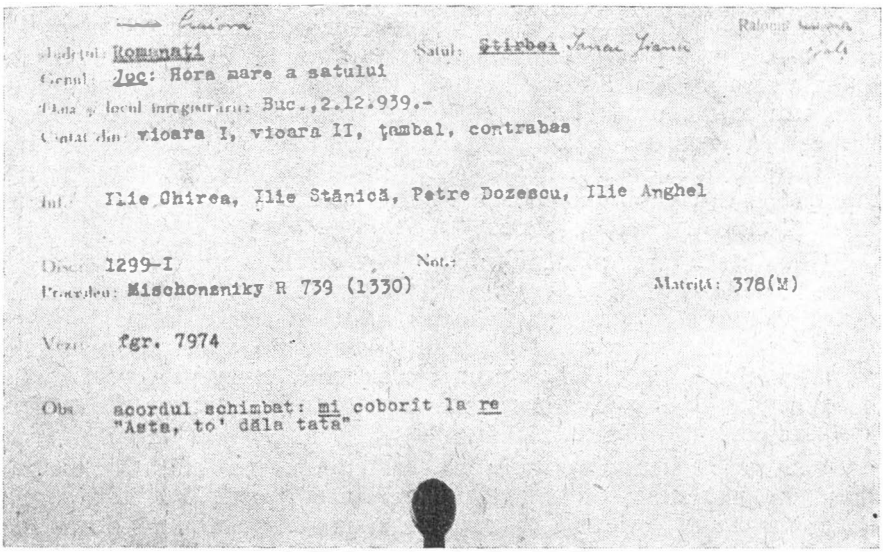
Gorj (Oltenia)

2. Fișă-tip text (culeg. C. Brăiloiu).

https://biblioteca-digitala.ro

cercetător pe baza unor *chestionare*, mai sumare sau mai ample [16], după caracterul problemei ce urmează a fi cercetată; tehnica lucrului pe bază de chestionar a devenit o practică obişnuită în munca de teren a Arhivei, constituind aşa-numita *metodă a anchetei.*

Fişele completate vor fi sistematizate pe criterii de gen şi regiune, adică pe criterii obiective, excluzînd o prealabilă analiză, inevitabil su-


Judeţul: Romanaţi Satul: Stîrbei Ţarac Ţiganie
Genul: Joc: Hora mare a satului
Data şi locul înregistrării: Buc.,2.12.939.-
Cntat din: vioara I, vioara II, ţambal, contrabas
Inf.: Ilie Chirea, Ilie Stănică, Petre Dozescu, Ilie Anghel
Disc: 1299-I Not.:
Procedeu: Mischonzniky R 739 (1330) Matriţă: 378(M)
Vezi: fgr. 7974
Obs: acordul schimbat: mi coborît la re
"Asta, to' dăla tată"

3. Fişă de disc dactilografiată.

biectivă. Cele de fonogramă şi text (care reprezintă un acelaşi material) vor primi un acelaşi număr de ordine, după care vor fi trecute în *catalogul* general, elaborat şi acesta tot de C. Brăiloiu. Foile catalogului conţin, în rubricile lor, principalele date privind identificarea rapidă a oricărui material.

Fişele de fonogramă, ca şi cele de disc sînt considerate definitive cînd, dactilografiate fiind, vor putea fi trecute în fişierul general. Pentru o mai uşoară mînuire ele sînt colorate — după sugestia unuia dintre colaboratorii activi ai arhivei, T. Alexandru — astfel: fişele albe reprezintă fonogramele, cele albastre înregistrările pe disc ale arhivei, iar fişele de culoare verde corespund melodiilor înregistrate de diversele case de discuri aflate în acea vreme în ţară, înregistrări realizate fără supravegherea folcloriştilor, dar utilizabile ştiinţific.

Fişele de informator sînt de asemenea definitiv redactate pe cartoane speciale şi aranjate în fişier în ordine alfabetică.

Materialul cules va fi redactat pe teren cînd este timp, sau, dacă nu, la înapoiere, după următoarea problematică: repertoriu; rituale şi ocazii; tehnică şi terminologie; estetică; circulaţie; creaţie.

[16] Chestionarul pentru ritualul de înmormîntare întocmit şi aplicat de C. Brăiloiu în cercetările sale este foarte amănunţit; el cuprinde 88 de întrebări, fiecare dintre ele constituită dintr-o sumă de alte subîntrebări; dăm pentru exemplificare întrebarea 79: „*De ce se cîntă la morţi*? De ce se bocesc rudele, de ce vecinii, prietenii, străinii etc.? (uşurarea durerii, cinste cuvenită mortului, bună-cuviinţă, tradiţie, pomană etc.). Se poate mort nebocit?" A.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

Metoda de cercetare la teren a lui C. Brăiloiu, amănunţită şi sistematică, îl duce la elaborarea unor fişe speciale: de *observare directă*, de *repertoriu*, de *cercetare a instrumentelor*, de *frecvenţă*. Fişa de frecvenţă a aplicat-o în chip magistral în cercetările referitoare la viaţa muzicală a satului Drăguş.

Culegerea şi organizarea materialului au evoluat în decursul anilor. Dacă la început culegerile s-au făcut într-o bună măsură cu colaboratori din diverse judeţe — aşa cum preconizase în memoriile mai sus amintite —, după o perioadă de timp folcloristul Brăiloiu îşi bazează cercetările mai mult pe ceea ce culeg şi studiază foştii studenţi cu care lucrase, unii continuînd să lucreze permanent alături de el; îi menţionăm în ordinea venirii lor în arhivă: H. Brauner (1928), A. Stoia (1930), I. Cocişiu (1931), I. Nicola (1933), P. Carp (1934), T. Alexandru (1935), E. Comişel şi Gh. Ciobanu (1936). Şi în sistemul de organizare găsim o evoluţie asemănătoare, de ex.:

1) fişa de fonogramă, „actul de stare civilă a melodiei" cum o denumeşte chiar creatorul ei, era un mic chestionar ce conţinea o serie de întrebări, din care o parte considerate încă de Kiriac ca obligatorii într-o culegere la teren; ea va suferi modificări în sensul că în această fişă vor rămîne doar întrebările esenţiale privind cîntecul înregistrat, iar celelalte dintre ele vor fi cuprinse fie în fişa de informator, fie în fişa de text a cîntecului respectiv;

2) cîţiva ani numerotarea în cataloage a materialului s-a făcut de către fiecare culegător în cadrul fiecărei culegeri. Dar arhiva mărindu-se, se puteau ivi oricînd confuzii din cauza sistemului practicat. După ce în arhivă vin să lucreze mai mulţi cercetători, C. Brăiloiu hotărăşte să se treacă la catalogarea-inventar a întregului material, numerele anterioare şi iniţialele localităţilor, unde avusese loc culegerea, fiind trecute la rubrica observaţii. Catalogarea-inventar a întregului material cules pînă atunci (1935) a revenit astfel în acea vreme noilor colaboratori: Tiberiu Alexandru, Paula Carp etc.

După înfiinţarea Arhivei, munca lui C. Brăiloiu în cadrul acesteia este grea, dar plină de roade.

El creează — după cum am văzut — instrumentele de lucru, perfecţionează continuu metoda şi-şi făureşte o concepţie ştiinţifică despre folclor ca fenomen artistic şi social.

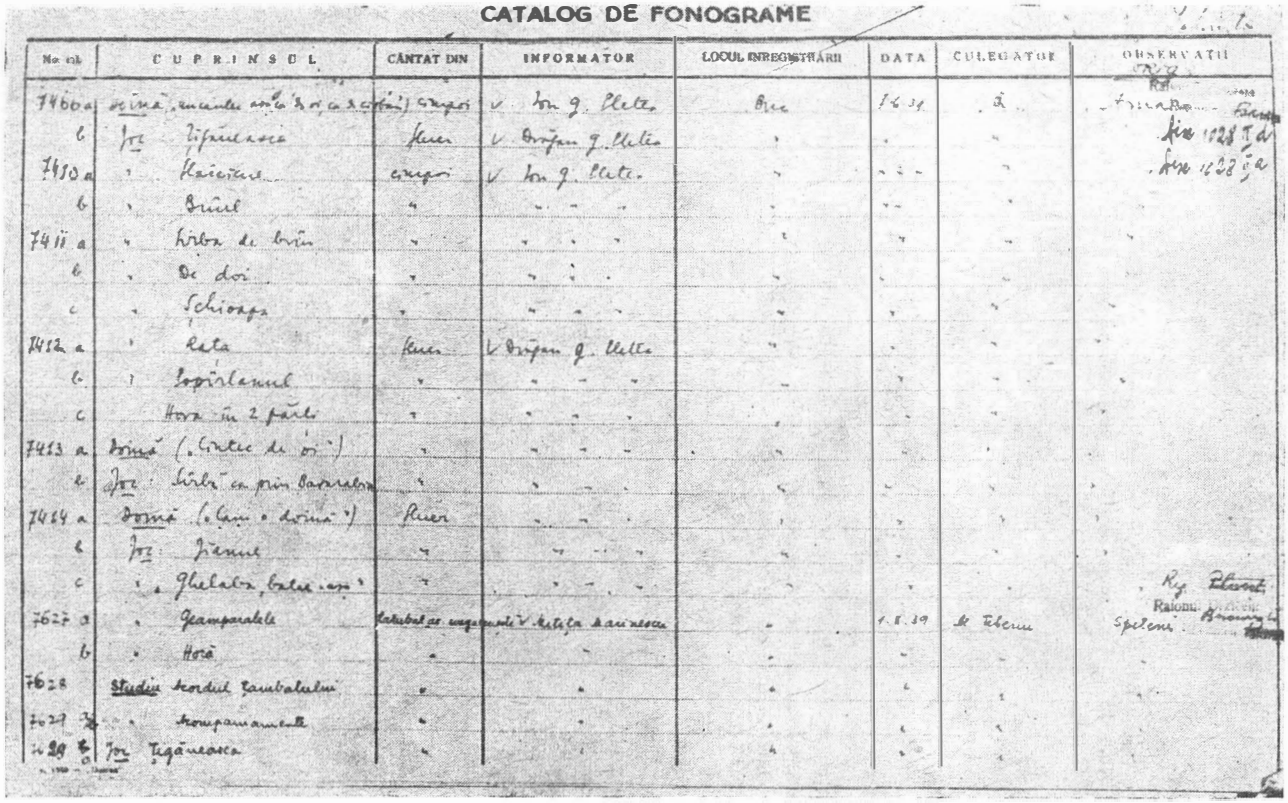
Prof. Brăiloiu culege masiv cu sau fără colaboratori. *Din datele de pînă acum* am constatat că *a înregistrat singur 5595 melodii pe 2621 cilindri*, adică mai mult de un sfert din numărul total de cilindri cît va număra Arhiva în 1943, cînd C. Brăiloiu pleacă la Geneva.

Un singur om a scris tot atîtea mii de fişe de fonogramă, mii de fişe de text — la melodiile de text —, mii de fişe de informaţii şi informator, pentru că cercetările lui au fost făcute în 289 de state de pe întreg cuprinsul ţării (Moldova 46, Transilvania şi Banat 83, Oltenia 69, Muntenia 86, Dobrogea 5).

Culegerile, aşa cum a scris în *Schiţă a unei metode de folclor*, le-a făcut fie la faţa locului, fie în Bucureşti cu informatori ocazionali.

La cifrele arătate *trebuie adăugate 381 melodii* înregistrate pe *196 cilindri, împreună cu colaboratorii săi* recrutaţi dintre foştii studenţi:

https://biblioteca-digitala.ro



CATALOG DE FONOGRAME

Nr. crt.	CUPRINSUL	CÂNTAT DIN	INFORMATOR	LOCUL ÎNREGISTRĂRII	DATA	CULEGĂTOR	OBSERVAȚII
7460 a	doină, cu cânt. și [illegible]	cimpoi	V. Ion G. Vlete	Bucu	14.31	D.	Fișa Bucu... Fișa
b	Joc Țiganească	fluier	V. Drăgan G. Vlete	"	"	"	fișa 1628 T d
7450 a	" Haiducească	cimpoi	V. Ion G. Vlete	"	"	"	fișa 1628 ș a
b	" Brâul	"	"	"	"	"	
7411 a	" Horă de brâu	"	"	"	"	"	
b	" De doi	"	"	"	"	"	
c	" Schioapa	"	"	"	"	"	
7412 a	" Rața	fluier	V. Drăgan G. Vlete	"	"	"	
b	" Copârlanul	"	"	"	"	"	
c	Horă în 2 părți	"	"	"	"	"	
7413 a	Doină (Cântec de oi)	"	"	"	"	"	
b	Joc Sârbă cu prim Bătrânul	"	"	"	"	"	
7414 a	Doină (Cam = doină)	fluier	"	"	"	"	
b	Joc Jienul	"	"	"	"	"	
c	" Ghelaba, Bătrânul	"	"	"	"	"	Rg. Filaret.
7627 a	" Geampurale	taraful de [illegible] V. Ștefa Bănescu	"	"	1.8.39	M. Tăcuiu	Raionul: Județul: Spelemi. Bănescu
b	" Horă	"	"	"	"	"	
7628	Studiu Sonetul Caraibaletului	"	"	"	"	"	
7629 a	" Scompanamentul	"	"	"	"	"	
7629 b	Joc Țigănească	"	"	"	"	"	

4. Foaie din catalogul general (fonograme).

https://biblioteca-digitala.ro

H. Brauner, I. Cocişiu, A. Stoia, I. Nicola, P. Carp, T. Alexandru, E. Comişel, Gh. Ciobanu, C. Padade, C. Bugeanu ş.a.

În „Arhiva de folklore" se pregătesc în acest timp cadrele de cercetători, ea fiind mediul prielnic în care se continuă şi se consolidează învăţăturile primite la cursul de „Folklore", catedră înfiinţată în 1932 în Conservator şi încredinţată lui C. Brăiloiu.

„Profesorul" — astfel i s-a spus întotdeauna — este acela care-i însoţeşte în culegeri pe studenţii săi, ajunşi colaboratori; îi învaţă şi de la cine să cerceteze şi să culeagă la teren; tot el le dă libertatea acţiunilor, dar va citi, asculta şi controla tot ceea ce fiecare a adunat — cu cuvenitele observaţii [17].

Sarcina Arhivei este de a pune la îndemîna compozitorilor, ca şi a acelora ce se vor ocupa de studierea vieţii muzicale populare de la noi, materialele necesare creaţiei sau studiilor acestora.

Dar, în acest caz, materialul trebuie transcris.

Ţinînd seama de necesităţile cercetării, Brăiloiu va stabili mai multe tipuri de transcriere:

— o *notare sumară*, după fonogramă, a întregii melodii sau numai a începutului acesteia, pentru fişele de repertoriu şi frecvenţă;

— *o transcriere amănunţită*, pentru studiu;

— *o transcriere sinoptică*, în anumite cazuri, tocmai pentru a surprinde mai clar procesul de creaţie prin variere.

Prof. C. Brăiloiu va transcrie personal din materialul cules de el sau de alţii şi va învăţa pe colaboratorii săi să facă acelaşi lucru; păstrăm în Arhiva Institutului aproape 200 de astfel de transcrieri.

Fondul de transcriere era separat de „Fondul auxiliar", constituit din notaţiile la teren ale colaboratorilor, aranjate şi ele pe criteriile genului şi regiunii şi care pot fi folosite în cercetare — cu prudenţă — tocmai pentru că nu există posibilitatea de verificare a exactităţii notaţiei lor.

Între acţiunile Arhivei, în afară de aceea de culegere, sistematizare şi transcriere — expuse în lucrarea mai înainte amintită —, figurau în plus studierea materialului şi publicarea lui.

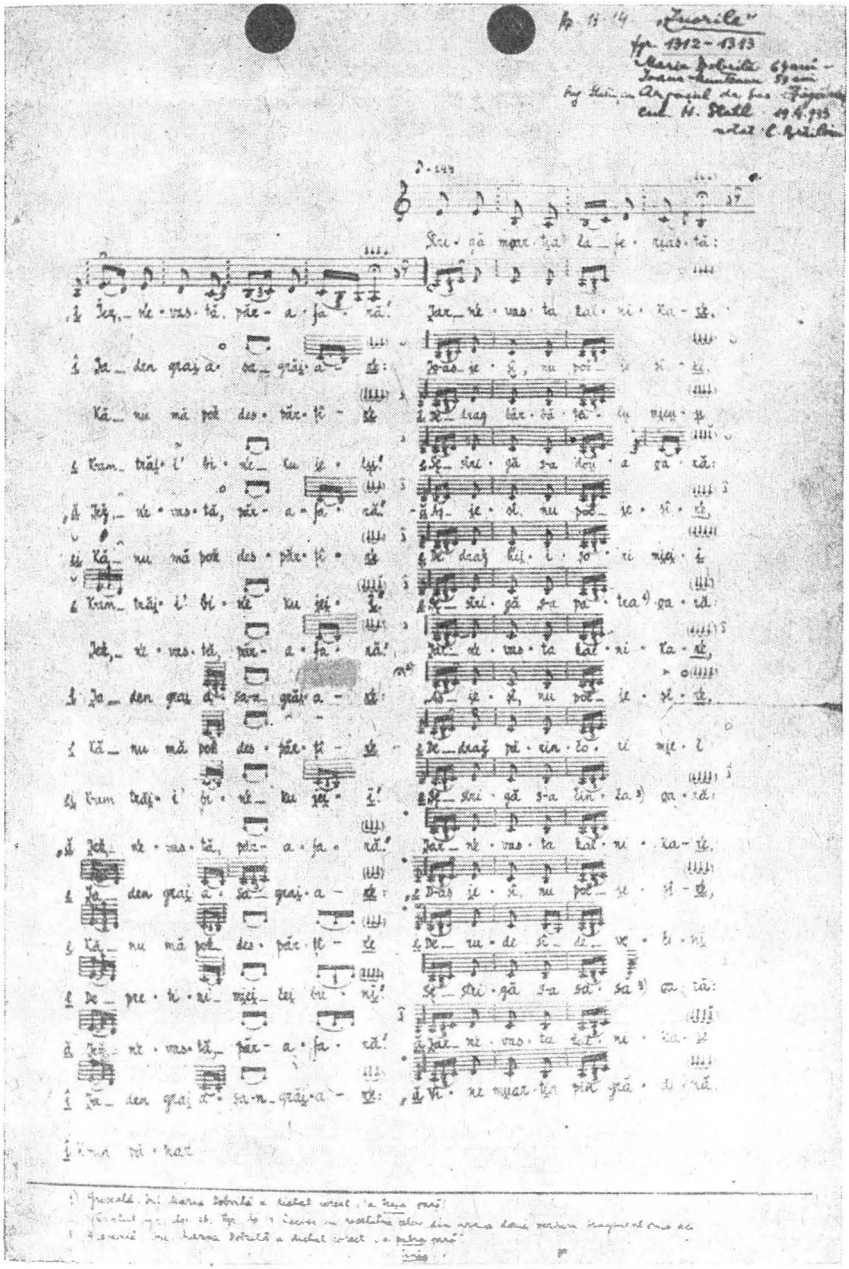
Profesorul C. Brăiloiu a văzut operaţiunea publicării nu numai sub forma studiilor şi a colecţiilor tipărite, dar şi într-o formă cu totul deosebită, şi anume: înregistrarea antologică a materialului reprezentativ, dintr-un judeţ sau zonă folclorică, pe disc, însoţit de o broşură explicativă care să conţină prezentarea, caracterizarea, precum şi transcrierea acestuia, în chip de *mică monografie*. La această concluzie C. Brăiloiu a ajuns după ce a înregistrat pe disc ce a considerat mai interesant din culegerile făcute în cadrul Arhivei.

De aceea, la cele 5595 melodii înregistrate pe cilindri, trebuie să adunăm şi cele 1784 melodii imprimate pe 851 feţe de disc făcute sub îndrumarea sa directă — chiar dacă la rubrica culegătorului vom mai

[17] (C. Brăiloiu), Memoriu dactilografiat (2 pag.) nesemnat, nedatat, aflat în hîrtiile şi manuscrisele rămase de la C. Brăiloiu, A.I.E.F. Din cuprins rezultă că memoriul a fost făcut în 1938: „Valoarea acestei arhive se întemeiază nu numai pe fondul material al ei, cel mai mare care există în ţările Europei, ci şi pe valoarea profesională a unui număr de specialişti care au fost pregătiţi ani de zile anume în acest scop, de către Dl. Profesor Brăiloiu, directorul acestei arhive" (p. 1).

https://biblioteca-digitala.ro

întîlni numele unora dintre colaboratori; totalul melodiilor înregistrate astfel în Arhivă, de către profesorul Brăiloiu, este de 7760 melodii.



5. Transcriere sinoptică, efectuată de C. Brăiloiu.

La unele din feţele de disc au fost păstrate în Arhivă şi matriţele metalice, care pot fi oricînd folosite.

https://biblioteca-digitala.ro

„Profesorul" își dă seama de importanța Arhivei de folklore pe care a creat-o; el nu scapă nici un prilej pentru a stabili relații de lucru cu diverse alte instituții și personalități din țară și din străinătate. Colaborează ori de cîte ori se ivește ocazia cu „Institutul social" creat de profesorul D. Gusti sau cu „Fundația culturală", în multe din cercetările Arhivei: Fundu-Moldovei (Bucovina), Nerej (Vrancea), Drăguș (Făgăraș), Șanț (Năsăud). Aceste colaborări îi dădeau prilejul unei cunoașteri complexe a vieții satului în general, cît și a vieții artistice în special. Totodată se crea posibilitatea ca la culegerile de muzică populară cercetătorii muzicieni să fie însoțiți de cercetători ai literaturii și poeziei populare de dialectologi, etnografi etc. Sincretismul faptului artistic era astfel mai bine surprins și studiat. Datele folclorice muzicale și literare se completau cu multe informații cu caracter etnografic, cu fotografii sau chiar cu filme.

Treptat Arhiva se impune pe plan intern și mondial. Profesorul C. Brăiloiu întreține relații cu mari personalități ale vieții muzicale internaționale; participă la congresele de specialitate din străinătate; colaborează la diverse reviste, organizează schimburi de materiale folclorice și publicații, ia atitudine în presa noastră și din alte țări față de unele articole despre muzica românească, apărute în reviste străine, nefavorabile nouă; popularizează folclorul românesc în afara granițelor țării prin trimiteri de publicații, discuri, copii electrice după fonograme; organizează participarea echipelor țărănești de dansuri populare la unele concursuri și festivaluri de peste hotare. La Arhivă, C. Brăiloiu primește vizitele unor oaspeți străini, pe care-i impresionează cantitatea materialului și organizarea deosebită a acesteia.

Munca depusă cu atîta dragoste, dîrzenie, perseverență, modestie și abnegație, de către profesor și colaboratorii săi, a creat o arhivă care a devenit în timp un organism cu profil propriu, de fapt o instituție de sine stătătoare, care apăsa greu pe umerii Societății compozitorilor români.

Conștient de dificultățile rezolvării permanentelor sarcini, după 10 ani de muncă asiduă, Brăiloiu întreprinde demersuri adresînd pe rînd memorii Fundației, Ministerului Artelor — mai tîrziu al Propagandei —, Academiei, pentru trecerea Arhivei în cadrul acestor instituții.

Citățm dintr-un concept de memoriu către Fundația culturală, din 1938[18]:

„În dorința de a asigura dezvoltarea în condiții optime a unei activități de cercetarea muzicei, poeziei și riturilor populare inaugurată de Societatea Compozitorilor Români potrivit statutelor ei și susținută de peste 10 ani de zile și luînd cunoștință de discuțiile verbale care au urmat și din care reiese dorința Fundației Culturale... de a găsi o formulă pentru a permanentiza colaborarea care de ani de zile s-a stabilit între Soc. Comp. Români și Fundația Cult.... pe tărîmul cercetărilor la sate.

Comitetul societății în ședința lui în ziua de... 1938 [nu există precizate în acest memoriu nici ziua, nici luna în care ar fi avut loc o astfel de ședință] s-a declarat de acord să predea întreg fondul Arhivei sale de folclor muzical, conform inventarului anexat și care se compune din cilindre înregistrate, discuri, matrițe, aparate de înregistrare și foto-

[18] Vezi nota 17.

https://biblioteca-digitala.ro

grafiere, fişe, texte etc., astfel ca să formeze *nucleul unor cercetări viitoare* de acelaşi fel, *pe baze lărgite*" (subl. noastră).

Din acelaşi memoriu mai aflăm: „Comitetul Societăţii Compozitorilor Români a luat cu bucurie la cunoştinţă că această Arhivă extrem de fragilă şi expusă riscului accidentelor va fi adăpostită într-un local potrivit nevoilor muncii ştiinţifice, în aşteptarea clădirii unui local definitiv special afectat adăpostirii institutelor de cercetări în sînul Institutului central de cercetări al României".

Într-un al doilea memoriu adresat tot către Fundaţia culturală, C. Brăiloiu precizează *numai* în ce condiţii Societatea compozitorilor români e dispusă să predea Arhiva încheind: „În cazul cînd Fundaţia s-ar vedea silită să renunţe la administrarea Arhivei, să vă învoiţi ca ea să fie din nou predată Soc. Comp. Români, iar de nu i-ar fi atunci cu putinţă să primească iarăşi, *să fie încredinţată Academiei Române*"[19].

Probabil că nu a primit nici un răspuns, ceea ce nu l-a determinat însă să renunţe. Revine după cîţiva ani cu alte memorii, dintre care s-a păstrat cel trimis vicepreşedintelui Consiliului de Miniştri, totodată şi ministru al propagandei, în 1943, după 15 ani de existenţă a Arhivei de folclor.

De data aceasta prin memoriul trimis, el cere înfiinţarea: „unui aşezămînt de Stat autonom, cu mijloace de lucru sporite şi avînd drept scop culegerea şi cercetarea muzicii (şi implicit a riturilor) populare româneşti.

Societatea Compozitorilor Români ar pune bucuros la temelia unui asemenea aşezămînt bunurile artistice nepreţuite ale Arhivei sale de folclor, împreună cu specialiştii săi încercaţi, contribuind chiar, mai departe, la menţinerea lui materială, în măsura mijloacelor ei.

Avem nestrămutata convingere că dacă aţi binevoi să daţi urmare a acestei propuneri s-ar crea un institut ştiinţific fără asemănare în alte ţări...".

După ce arată ce eforturi s-au depus pentru crearea Arhivei, aminteşte atît însemnătatea deosebită a unei asemenea colecţii — „valoarea brută a acestui material depăşeşte astăzi suma de 10 000 000 lei; cea artistică şi ştiinţifică nu poate fi preţuită" —, cît şi rolul unui asemenea Institut, care ar lua fiinţă pe baza Arhivei: „...4. Ar păstra viitorului o incomparabilă comoară de melodie şi poezie românească, cît şi de documente etnografice, cu care naţiunea noastră se va putea mîndri"[20].

În 1943 profesorul C. Brăiloiu pleacă la Geneva pentru înfiinţarea Arhivelor Internaţionale de Folclor, dar păstrează permanent legătura cu cei rămaşi acasă, care se luptă cu greutăţile inerente vremurilor: era timp de război; lipseau fondurile necesare Arhivei; securitatea materialului era ameninţată de bombardamentele aeriene. În această perioadă Arhiva va fi evacuată în şapte puncte diferite ale ţării şi astfel salvată în totalitate.

[19] (C. Brăiloiu), Memoriu adresat Directorului general al Fundaţiei culturale, dactilografiat, nedatat, nesemnat, aflat între hîrtiile şi manuscrisele lui C. Brăiloiu. El a fost făcut în numele preşedintelui de atunci al Societăţii compozitorilor români, George Enescu, şi după conţinut este tot din 1938, A.I.E.F.

[20] (C. Brăiloiu), Memoriu adresat vicepreşedintelui Consiliului de Miniştri şi ministru al propagandei, dactilografiat (2 pag.), nesemnat şi nedatat. El a fost scris în numele preşedintelui Societăţii compozitorilor români, George Enescu, şi după conţinutul lui a fost alcătuit în 1943, A.I.E.F.

https://biblioteca-digitala.ro

Se păstrează şi acum nota informativă telegrafiată, din 18 ianuarie 1944, prin care „Domnului Consilier C. Brăiloiu" i se aducea la cunoştinţă la Geneva, sub semnătura colaboratorului său T. Alexandru, că: „Decretul-Lege pentru crearea Institutului nu a ieşit încă din pricina unor dificultăţi făcute de Ministerul Finanţelor. Nu am pierdut încă toate speranţele...".

După ce a trecut la Fundaţii, Arhiva s-a reîntors la Societatea compozitorilor români pentru ca în aprilie 1949 să renască în fiinţa Institutului de folclor, actualmente Institutul de etnografie şi folclor, intrat la 1 noiembrie 1962 în rîndul institutelor Academiei.

Dacă Institutul de etnografie şi folclor al Academiei Republicii Socialiste România se bucură azi de mult prestigiu în ţară şi peste hotare, dacă el dispune de cea mai mare colecţie naţională de folclor şi posedă un număr mare de cercetători care au ajuns la rezultate deosebite, este obligaţia noastră să nu uităm niciodată că datorăm acest lucru într-o mare măsură moştenirii lăsate de cel ce a fost profesorul şi etnomuzicologul Constantin Brăiloiu.

CONSTANTIN BRĂILOIU, FONDATEUR ET CHEF DES „ARCHIVES DE FOLKLORE DE LA SOCIÉTÉ DES COMPOSITEURS ROUMAINS"

L'étude s'occupe d'abord des premières actions entreprises, afin de créer une institution spécialisée dans le recueil et la recherche des chansons populaires roumaines; on présente aussi au lecteur l'histoire de l'organisation des „Archives de Folklore de la Société des Compositeurs Roumains". Toute l'argumentation est basée sur des documents inédits, qui se trouvent dans le „Fonds Brăiloiu" des archives actuelles de l'„Institut d'ethnographie et de folklore". (Académie de la R.S.R.).

On y montre ensuite le rôle remarquable joué par Prof. Constantin Brăiloiu comme fondateur et directeur de ces archives, conformément à ses propres principes, énoncés dans son étude *Esquisse d'une méthode de folklore musical* (1931).

Comme dirigeant de cette institution, Brăiloiu a créé les instruments scientifiques de travail au terrain; il a conçu les catalogues et les procédés de classification des matériaux collectionnés; il a perfectionné la méthode de la recherche, ayant à la base divers questionnaires et statistiques; il a formé une nouvelle génération de travailleurs scientifiques dans le domaine du folklore, étant lui-même un brillant exemple par:

— ses massifs recueils réalisés en déplacement sur le terrain ou à Bucarest, à l'aide des divers informateurs en passage dans cette ville;

— ses transcriptions des mélodies populaires roumaines d'après des enregistrements sonores (il a établi plusieurs types de transcription, en accord avec les nécessités de l'investigation);

— la publication des matériaux folkloriques, sous forme d'études, de collections de musique populaire ou de disques anthologiques.

https://biblioteca-digitala.ro

À la fin, après avoir précisé que „Les Archives de Folklore" étaient devenues une institution réputée dans le pays et à l'étranger, grâce aux efforts de leur créateur, on indique les circonstances de la lutte, parfois dramatique, de C. Brăiloiu, pour la transformation des archives dans un institut de recherches, sous les auspices du Ministère de la Propagande (de l'année 1944) ou à côté de l'Académie.

En surmontant les difficultés les plus diverses, „Les Archives de Folklore" ont donné naissance en 1949 à „L'Institut de Folklore", sous l'égide du Comité d'État de l'Art et de la Culture ; récemment il a subi une dernière transformation, devenant en 1962 „Institut d'ethnographie et de folklore" de l'Académie.

À côté des documents restés inconnus jusqu'à ce moment, l'étude offre en fac-similés les différents types des fiches élaborées par Constantin Brăiloiu, le nombre des villages visités par celui-ci, le nombre des enregistrements sur des cylindres de cire et sur des disques et, aussi, des dates concernant surtout l'activité du grand ethnomusicologue roumain.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

CONSTANTIN BRĂILOIU ŞI CERCETAREA COMPARATIVĂ A FOLCLORULUI MUZICAL

NICOLAE RĂDULESCU

Opera lui Constantin Brăiloiu aşteaptă încă o exegeză critică cuprinzătoare. O privire, fie ea chiar sumară, aruncată asupră-i ne pune în faţa uneia din minţile cele mai vaste şi mai pătrunzătoare care au abordat în deceniile din urmă tărîmul ştiinţelor umaniste.

Una din numeroasele faţete ale activităţii sale, care nu a făcut pînă în prezent obiectul nici unui studiu particular, o formează poziţia savantului faţă de cercetarea comparativă a muzicii etnice a diferitelor popoare. Acest aspect al operei lui Brăiloiu prezintă o însemnătate aparte, cu atît mai mult cu cît savantului român îi revine o valoroasă şi originală contribuţie la dezvoltarea studiilor comparative în domeniul etnomuzicologiei.

Preocupările de a compara arta muzicală a altor popoare cu muzica cunoscută de către autorii respectivi se pot regăsi *in nuce* încă de foarte timpuriu. Lăsînd la o parte numeroasele menţiuni aflătoare la muzicografii antici, sînt de amintit — mai aproape de noi — olandezul François Valentijn (1724), francezii Jean Baptiste du Halde (1735) şi P. M. Cibot (1780), orientalistul englez William Jones (1784), germanul Johann Christian Huettner (1796), care aduc în Occident cunoştinţe mai precise asupra unor culturi muzicale ale Orientului Îndepărtat. Printre precursorii direcţi ai etnomuzicologiei pot fi socotiţi francezul de Blainville, autor al lucrării *Histoire générale, critique et philologique de la musique* (1767), englezul Charles Burney cu a sa *A General History of Music* (vol. I, 1776) şi belgianul François-Joseph Fétis, care, în primul volum (1869) din *Histoire générale de la musique*, lărgeşte perspectiva comparativă asupra artei muzicale la diferite popoare europene şi neeuropene. Importanţa pe care a căpătat-o de atunci încolo metoda comparativă se vădeşte, printre altele, în momentul constituirii etnomuzicologiei ca domeniu ştiinţific particular — la sfîrşitul veacului trecut şi în primii ani ai secolului al XX-lea —, cînd noua disciplină capătă, prin şcolile de la Berlin şi Viena, denumirea de „muzicologie comparativă" (*vergleichende Musikwissenschaft*). Cu toate că, după cel de-al doilea război mondial, terme-

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 503–516, Bucureşti, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

nul a fost înlocuit cu acela, mai propriu, de „etnomuzicologie”[1], metoda comparativă a rămas pivotul acestei științe, la fel ca în lingvistica comparativă, de care o apropie puternice analogii de metodă și finalitate.

În cultura muzicală românească, trebuie amintite ideile lui Nicolae Filimon și Teodor T. Burada — înaintemergători ai muzicologiei și folcloristicii comparative la noi. În articolul *Lăutarii și compozițiunile lor*[2] Filimon schițează un amplu program de perspectivă pentru determinarea caracterelor specifice ale muzicii tradiționale românești pe baza cercetării comparative: pe de o parte între muzica lăutărească și cea bisericească, iar pe de alta între muzica românească și cea a popoarelor vecine, ca și aceea a celorlalte popoare și grupe romanice. Este meritul lui Teodor T. Burada de a fi început, la noi cel dintîi, cercetări concrete de etnografie muzicală comparativă, prin călătoriile sale întreprinse (1878 — 1894) într-o serie de țări din Europa și din Orientul Apropiat.

În pragul secolului nostru, eforturile unor oameni de artă ca D. G. Kiriac și T. Brediceanu, deși îndreptate în primul rînd spre constituirea unei activități organizate de culegere a folclorului muzical românesc, nu lasă totuși pe de-a-ntregul în afara cîmpului lor de preocupări problema unui studiu comparativ al cîntecului nostru popular[3]. Îndată după primul război mondial preocupările comparative — sub impulsul afirmării lor în lucrările unor folcloriști din țările vecine, precum Dobri Hristov în Bulgaria și, mai ales, Béla Bartók în Ungaria — reintră mai insistent în atenția folcloriștilor români. Printre cei dintîi muzicologi care s-au dedicat la noi în mod consecvent cercetării comparativ-istorice a melosului popular românesc a fost George Breazu[4]. Ulterior, Constantin Brăiloiu a ilustrat domeniul cercetărilor de folcloristică muzicală comparativă cu cîteva lucrări de importanță cu totul deosebită, care reprezintă o contribuție de valoare internațională la etnomuzicologia contemporană. Ele constituie partea cea mai însemnată a bogatului lăsămînt științific al savantului român, a cărui evoluție teoretică o încununează. Cu atît mai interesantă ne apare astăzi această evoluție, cu cît ea pleacă de la un punct inițial situat pe alte coordonate, în care referințele comparativ-istorice lipsesc, am putea zice, sistematic. Por-

---

[1] Jaap Kunst (*Ethnomusicology*, The Hague, Martinus Nijhoff, 1959, p. 1) motivează astfel înlocuirea: „Termenul original «muzicologie comparativă» (vergleichende Musikwissenschaft) a căzut în desuetudine din pricină că făgăduiește mai mult — de pildă, studierea influențelor reciproce în muzica apuseană cultă — decît a înțeles să cuprindă ...”.

[2] Publicat în „Buciumulu”, an II, 1864, 3 decembrie, nr. 311, p. 1241—1242.

[3] În acest sens Kiriac a formulat cîteva idei semnificative: „Origina [cîntecului popular românesc] este legată de origina cîntecului popular din Europa. Evoluția lui este strîns legată de evoluția civilizației ... Prin analiză am căutat să determin *formele muzicale* ale cîntecului nostru popular — ceea ce va înlesni căutarea originii lui ... Numai așa vom putea stabili originile cîntecului, arătînd și deosebirile față de muzica veche grecească, de cea religioasă medievală și mai în urmă, de cea orientală ... Tot așa se vor putea observa influențele vecinătății — ale popoarelor cu care am venit în de aproape contact”. El a încercat să compare ritmica unor muzici populare în vederea determinării unor elemente specifice (apud A. Vicol, *D. G. Kiriac — precursorul cercetării științifice a folclorului muzical românesc*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11 (1966), nr. 5—6, p. 489—504).

[4] Perspectiva studiilor de folclor muzical comparat a fost enunțată de Breazul încă din 1924 (apud Gh. Ciobanu, *Aportul lui G. Breazul la dezvoltarea folcloristicii muzicale românești*, în „Revista de etnografie și folclor”, 11 (1966), nr. 5—6, p. 519—534).

https://biblioteca-digitala.ro

nind de la această constatare, studiul de faţă urmăreşte să pună în lumină acele momente ale activităţii lui C. Brăiloiu care prezintă o semnificaţie deosebită pentru domeniul studiilor muzical-comparative.

Un prim fapt care se impune este apartenenţa tuturor lucrărilor comparative ale lui Brăiloiu la ultima perioadă a activităţii sale ştiinţifice (după 1943)[5]. Înainte de aceasta, Brăiloiu face ceea ce s-ar putea numi cercetare analitică[6], pe obiecte particulare şi unice[7], asupra cărora încearcă un studiu extrem de circumstanţiat. Poziţia sa teoretică iniţială se află expusă succint în magistrala schiţă a unei metode de folcloristică muzicală intitulată *Arhiva de folklore*[8]. Ea stă sub semnul unei dileme: „...disciplinele care nu rîvnesc decît la lămurirea uneia din condiţii sau manifestări îşi aleg anevoie metodele: prea îngrădite, investigaţiile lor le-ar răpi o seamă de mijloace de a cunoaşte; prea întinse, stăruind asupra unor probleme periferice, le-ar desfiinţa prin rezorbţia totală în sociologie" (p.3). Brăiloiu alege călăuzit de convingerea că folclorul este „un produs al obştei, un fapt social prin excelenţă" (*ibid.*). De aici decurge în chip logic „nevoia... de a studia, o dată cu fenomenele, condiţia fenomenelor şi filiaţia lor" (*ibid.*). Obiectul folcloristicii muzicale îl va constitui, deci, „complexul melodiilor ce trăiesc la un moment dat într-un mediu ţărănesc, oricare ar fi origina şi stilul lor" (p.4), iar sarcina folcloriştilor va fi nu studiul *muzicii* populare, ci studiul *vieţii muzicale* populare, cu întreg mecanismul ei de condiţionări sociologice. De aici, acel studiu extrem de minuţios al circumstanţelor faptului muzical, pe care l-am pomenit ca o trăsătură caracteristică a primei perioade de activitate folcloristică a lui Brăiloiu. Odată angajat pe această cale, analiza muzicală nu mai are finalitate muzicologică, ci devine un simplu instrument în slujba sociologiei. Acest lucru exclude din primul plan al cercetării metoda comparaţiei muzicale interetnice, deoarece, naţiunea fiind gîndită ca un organism social unitar, viaţa ei muzical-folclorică poate fi pe deplin înţeleasă prin metoda monografiei sociologice. Brăiloiu scrie chiar „biologie muzicală" (p.7), dar, cu precauţia care îl caracterizează, se fereşte de a tranşa principial discuţia metodologică: „Numai timpul în care lucrăm, locul unde lucrăm, felul materialului asupra căruia lucrăm pot hotărî în ce măsură folklorul va fi silit să se apropie de sociologie, păzindu-şi neatîrnarea" (p. 4). Pe de altă parte, comparatismul apare ca un lux atîta vreme cît nu este încă organizată pe baze ştiinţifice culegerea materialului destinat să formeze unul din termenii comparaţiei. De aici, faţă de comparativism, o rezervă metodologică în care

[5] V., în ce priveşte periodizarea activităţii savantului, prefaţa scrisă de E. Comişel la volumul: C. Brăiloiu, *Opere*, I, Bucureşti, Editura muzicală, 1967.

[6] Bartók (*Pourquoi et comment recueille-t-on la musique populaire?* Traduit du hongrois par E. Lajti, Genève, Imprimerie Albert Kundig, 1948, p. 5) numeşte acest tip de cercetare „descriptivă".

[7] Încercînd o delimitare reciprocă a celor două tipuri de cercetare, strict pentru domeniul muzicii, am defini cercetarea necomparativă ca pe o cercetare precumpănitor analitică, avînd un obiect particular şi monomorf şi o finalitate descriptivă; prin contrast, cercetarea comparativă ar fi o cercetare predominant sintetică, cu obiect mai general (bunăoară, o abstracţie de gradul 2), ce comportă o varietate de forme particulare (polimorfism), iar în final instituirea unui sistem de relaţii.

[8] *Arhiva de folklore a Societătii compozitorilor români. Schiţă a unei metode de folklore muzical.* Extras din revista „Boabe de grîu", anul II, nr. 4, Bucureşti, Editura Societăţii Compozitorilor Români, 1931.

https://biblioteca-digitala.ro

Brăiloiu a persistat multă vreme. Organizării culegerilor de folclor muzica şi elaborării unei metode ştiinţifice îşi dedică Brăiloiu capacitatea sa de muncă din perioada 1922—1943. Punctul de maximă greutate al cercetării — înţeleasă ca sociologie muzicală — a lui Brăiloiu de pînă prin 1944 îl va constitui folclorul contemporan, descris şi analizat în chip exemplar, dar fără încercări de istorie sau comparaţie. Într-un fel, acest mod de lucru oglindeşte convingerea sa din acea perioadă: „Nu este... menirea arhivistului să prezinte concluzii, ci numai temeiurile unor concluzii eventuale" (p. 16—17).

Lucrurile se schimbă după 1943. Lucrările de folcloristică muzicală comparativă sînt acelea care predomină. Folcloristul ca arhivist şi sociolog, din perioada precedentă, este dublat de acum încolo de folcloristul conceput ca etnomuzicolog. Există mai multe explicaţii pentru acest fapt. Mai întîi, încheierea unei etape din însăşi viaţa savantului, care se stabileşte în străinătate. La acea dată el acumulase o bogată şi multilaterală experienţă personală în domeniul faptelor şi al metodologiei, ceea ce reprezenta un potenţial spiritual-dinamic extrem de favorabil pentru un salt calitativ în gîndirea lui. Apoi, mediul cultural vest-european în care s-a desfăşurat activitatea sa între 1944 şi 1958 şi care i-a facilitat pătrunderea în miezul problemelor de maximă actualitate ale etnomuzicologiei mondiale. Orizontul său ştiinţific s-a lărgit considerabil prin cunoaşterea unei impresionante cantităţi de material sonor, provenit din toate părţile globului[9].

Este de presupus că vechea lui rezervă metodologică faţă de comparativism a cedat printr-o reducere fatală, atunci cînd Brăiloiu s-a încredinţat definitiv de imposibilitatea realizării integrale şi simultane a tuturor factorilor de condiţie ceruţi de o metodă severă de culegere şi interpretare a muzicii populare. Realitatea fiind un caz de rigoare al idealului, condiţia primă şi suficientă a cercetării comparative o constituie în cele din urmă experienţa personală a cercetătorului, care — la nevoie — se poate mulţumi cu un minim de informaţie. De altfel, şi alţii îşi dăduseră seama înaintea lui de această situaţie. Bartók scria în 1936: „O dată ce explorarea unei regiuni formînd un întreg definit, întreprinsă după metodele cele mai moderne, ne va fi permis să-i cunoaştem *mai mult sau mai puţin bine* [subl. ns.] muzica populară, o nouă problemă se va ivi. Va fi vorba atunci de a confrunta repertoriile diferitelor teritorii explorate şi de a desprinde elementele ce le sînt comune, ca şi cele care sînt proprii fiecăruia dintre ele: folclorul muzical descriptiv va ceda locul folclorului muzical comparat"[10]. Este vorba aşadar, la Bartók ca şi la Brăiloiu, nu de a aştepta epuizarea studiilor asupra unui folclor regional, ca condiţie prealabilă *sine qua non* pentru a trece la comparaţia interregională, ci de găsirea unor elemente adecvate comparaţiei, care au fost suficient determinate ca individualităţi pentru a putea garanta reuşita operaţiei, în orice fază s-ar afla cercetările zonale.

Trecerea lui Brăiloiu la folcloristica muzicală comparativă (etnomuzicologie) echivalează, în gîndirea lui ştiinţifică, cu *o schimbare a*

[9] În calitatea sa de director al Arhivelor Internaţionale de Muzică Populară, pe care le înfiinţase la Geneva în 1944 împreună cu prof. Piltard, Brăiloiu a venit în contact nemijlocit cu folclorul muzical a numeroase popoare.

[10] Citat după traducerea franceză, Bartók, *op. cit.*, p. 5.

https://biblioteca-digitala.ro

sistemului de referinţă în universul faptic, cu o ridicare pe o platformă gnoseologică superioară. Efectiv, ceea ce scrisese el pînă atunci reprezenta descrierea analitică a unor cazuri particulare, deci limitate valoric şi improprii unor concluzii de maximă generalitate. Se simţea nevoia integrării lor într-o concepţie de anvergură, care să tindă la concluzii de valabilitate universală. Din acest efort creator s-au născut studiile sale capitale.

Cu tot saltul de nivel care are loc în gîndirea savantului, observăm o analogie puternică între producţiile sale din ambele perioade, analogie ce ar putea fi numită „stilistică" în sensul categorial-abisal[11] al acestui termen. Cercetarea lui e dominată de finalitatea *elaborării unor modele metodologice*[12] — îmbinare exemplară de analiză critică, intuiţie ştiinţifică şi receptivitate estetică. Această trăsătură asigură continuitatea de substrat a gîndirii lui Brăiloiu de-alungul ambelor perioade ale dezvoltării ei.

Preocupările comparativ-istorice ca eventualitate de perspectivă fuseseră recunoscute de mult de către Brăiloiu. În deja citata schiţă a unei metode de folcloristică muzicală citim: „Întrebuinţarea unor anume elemente muzicale (scări, ritmuri) îşi poate avea obîrşia în vreo înrîurire trecută. Cheia unor repartiţii teritoriale surprinzătoare ne-ar putea-o da căile transhumanţei şi pare de crezut că unele cîntece călătoresc pe drumurile oilor" (p.4). Ideea, fugar expusă atunci, a rămas multă vreme exclusă din cercetările lui Brăiloiu. Nici măcar rapida sinteză *La musique populaire roumaine* (1940), cu cîteva modeste sugestii comparative, nu aduce vreo schimbare în poziţia muzicologului. Prima lucrare a lui Brăiloiu în care metoda comparativă devine axă a demonstraţiei este *Metabola pentatonică* (1945). De la acea dată încolo metoda comparativă este, în general, nelipsită din lucrările folcloristice ale lui Brăiloiu. Chiar o lucrare ca *Le Giusto syllabique*, unde autorul pare a-şi interzice comparaţia[13], reprezintă de fapt o caracterizare diferenţială întreprinsă pe baze comparative subînţelese.

Dacă ar fi să ne întrebăm ce aduce nou şi original Brăiloiu în etnomuzicologia contemporană, prin ultimele sale lucrări, am răspunde:

1) *un nou stil* de tratare a problemelor fundamentale ale disciplinei, care ar putea fi caracterizat prin acea tendinţă spre modelul metodologic;

2) *o metodă critică* riguroasă, care îmbină cumpătarea şi luciditatea cu iniţiativa curajoasă;

---

[11] L. Blaga, *Orizont şi stil*, cap. I. Fenomenul stilului şi metodologia, *passim*.

[12] Modelul metodologic rămîne profilul caracteristic al principalelor lucrări ştiinţifice ale lui C. Brăiloiu: *Despre bocetul de la Drăguş*, Bucureşti, 1932: *Bocete din Oaş*, Bucureşti, 1938; *Nunta la Feleag*, Bucureşti, 1938; *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918*, Bucureşti, 1944; *La Métabole pentatonique*, Paris, 1945; *Le Giusto syllabique*, Paris, 1948 şi Barcelona, 1952; *Le Folklore musical*, Zurich, 1948; *Le Rythme aksak*, Paris, 1951; *Sur une mélodie russe*, Paris, 1953; *Le Rythme enfantin*, Paris, 1956; *La vie musicale d'un village. Recherches sur un répertoire musical paysan. Drăguş — Roumanie. Essais de sociologie musicale*, Paris, 1961.

[13] „Toutefois, la notice que voici s'interdit la comparaison: elle va au plus pressé. C'est dire que si elle fait état, par exemple, de quelques notions élémentaires de métrique antique, ce n'est, en aucune mesure, dans l'intention d'étayer un essai de rapprochement, ou — moins encore — de filiation, mais à seule fin de mieux faire saisir les propriétés de notre objet" (p. 117).

https://biblioteca-digitala.ro

3) *o sensibilitate particulară*, rod al formației sale „stilistice" est-europene, care i-a îngăduit receptarea lipsită de prejudecăți a muzicii extraeuropene.

O urmărire a principalelor probleme comparative tratate de Brăiloiu trebuie să înceapă cu *Le Folklore musical* — sinteză capitală în gîndirea autorului, lucrare de o excepțională importanță în etnomuzicologie. Însemnătatea ei rezidă atît în natura problemelor pe care le discută, probleme fundamentale ale disciplinei, cît și în realizarea tehnică, semnificativă pentru trăsăturile de stil, metodă și sensibilitate enunțate mai sus. Brăiloiu întreprinde aici o amplă trecere critică în revistă a unor chestiuni esențiale, aplicînd pe un dublu plan metoda comparativă : pe de o parte comparație între muzica folclorică și muzica cultă, pe de altă parte comparație între muzicile folclorice ale diferitor popoare. Astfel, în primul plan de comparație Brăiloiu încearcă o definiție obiectivă a conceptului de calitate „popular". De acord cu axioma lui von Greyerz : „există diferite grade de popular", Brăiloiu socoate că „obiectul muzical e *mai mult sau mai puțin* folcloric, după cum el se apropie sau se îndepărtează mai mult de un concept absolut, care ne-ar îngădui să-i determinăm, cu o aproximație tolerabilă, « concentrația » în substanță populară" (p.285). El continuă prin a arăta că există încă numeroase exemple de societăți arhaice (străine de orice cultură livrescă, fără legi scrise, necunoscînd industria mecanică și economia deschisă) care au o muzică proprie. Acea muzică trebuie considerată integral ca „populară" în sensul primordial și absolut al cuvîntului. După părerea lui Brăiloiu, omogenitatea „popularului" ia sfîrșit în momentul cînd societatea arhaică se scindează prin apariția unei pături instruite ; faptul generează un ireversibil proces istoric, care va duce în timp la asimilarea, în națiunea modernă urbanizată, a păturii rurale și în consecință la depersonalizarea acesteia. În timp ce în țările puternic industrializate, din apusul Europei, asimilarea e pe sfîrșite, în țările din sud-estul Europei vechea civilizație rurală — depozitară a muncii tradiționale — mai este parțial vie (p.285—288). În același plan cult-popular Brăiloiu atacă problema spinoasă a diferențelor specifice de ordin muzical. Pornind de la datele intuitive care le afirmă, el analizează realitatea acestor diferențe (p.291—300). Transpusă pe celălalt plan de comparație (muzica diferitelor popoare), problema devine și mai complexă. După ce întocmește un registru de incertitudini, citînd o serie de trăsături muzicale socotite specifice etnice și care în realitate sînt polietnice (p.307—314), Brăiloiu trece la chestiunea cardinală a raportului național-universal în muzica unui popor, sau, cu alte cuvinte, a specificului etnic. Ideile extrem de importante expuse de el asupra acestei probleme sînt rodul unei concepții dialectice consecvente asupra fenomenelor artistice. Brăiloiu vede raportul național-universal sub un unghi dinamic, diferențiat morfologic și istoric. Ceea ce i-a permis savantului să sesizeze corect esența specificului etnic, ca un fapt istoric care apare pe o anumită treaptă de dezvoltare a folclorului, corespunzînd multiplicării (și deci posibilității de selecție) a morfemelor muzicale, este examenul comparativ etnomuzicologic. El scrie : „... cu cît sporește masa documentelor, cu atît ne frapează și ne derutează cvasiubicvitatea anumitor « formule », a anumitor combinații constante ale unui mic număr de sunete... S-a întîmplat ca această ubicvitate a cîtorva locuri

https://biblioteca-digitala.ro

comune melodice sau ritmice să surpe definiţii premature de stiluri naţionale... Aceste locuţiuni şi elocuţiuni stereotipe şi apatride, izvorîte din datele elementare ale fizicii, par să constituie prima etapă a unui drum fatal, ca nişte cuceriri acustice iniţiale" (p.325—326). Într-un racursiu magistral, Brăiloiu arată cum se ajunge de la faza iniţială la faza specificului: Substanţa muzicii populare nu consistă, la origine, „evident, decît într-un joc restrîns de posibilităţi, mult prea puţin numeroase pentru ca îmbinările lor variate să se poată diferenţia clar sau pentru ca să se întrevadă un plan: pentru acest lucru, la această scară, întîlnirile şi identităţile sînt atît de frecvente, aidoma unei arhitecturi silite să se repete... Va trebui ca aceste «rădăcini» să se înmulţească pentru ca o selecţie să devină cu putinţă, iar din aliaje diverse şi potriviri felurite să se nască forme şi stiluri distincte. În urzeala acestor limbaje nuanţate se regăsesc constantele primordiale, dar, nu numai o dată, ascunse prin debit... Există puternice motive să credem că «dialectele» regionale, mai cu seamă atunci cînd ele urmează altora, mai vechi, sînt vremelnice şi marchează o epocă a istoriei sociale. Oricum, fiecare dintre ele nu reprezintă niciodată decît stabilizarea unei combinaţii particulare — adesea deosebit de ingenioasă — de elemente melodice şi ritmice[14] primitive" (p.329—330).

Prin urmare, stilurile regionale distincte (= stilurile naţionale) corespund acelei faze de dezvoltare istorică în care devin cu putinţă selecţia şi aliajul preferenţial al unor elemente-fonem general umane. Aceeaşi concluzie încheie studiul *Sur une mélodie russe* (1953). Referindu-se la melodia tritonică ce formase punctul de plecare al consideraţiilor sale, Brăiloiu scrie: „În virtutea clarificărilor obţinute, pas cu pas, în drumul nostru, melodia nupţială pe care ne-am propus s-o elucidăm s-ar situa într-un punct hotărîtor al uneia din primele vîrste ale acestei preistorii [a muzicii]: *stadiul de 3 sunete* propriu-zis, anterior primei terţe. Inconsistenţa accentului său «naţional» ar veni de aici: în acest stadiu puţinătatea resurselor materiale nu ar lăsa încă liberului arbitru artistic decît un loc extrem de mic, impunînd un fel de nivelare, care, mai presus de rasă şi hotare, ar integra melodia noastră rusă într-un vast ansamblu de fenomene, universale şi supranaţionale prin însăşi natura lor. Am şti atunci, cu siguranţă, că cele 3 note cu care ea se mulţumeşte definesc orice s-ar zice o artă muzicală autonomă, ca şi faptul că ele nu pot alcătui decît un număr restrîns de tricordii, fatalmente identice cu ele însile, fie că ar forma substanţa melodică a unui cîntec popular contemporan, fie pe aceea a creaţiilor unui compozitor din Grecia antică". Cu alte cuvinte, dacă fonologia muzicii este nespecifică, mai mult sau mai puţin invariabilă, identică cu ea însăşi şi comună tuturor

[11] La acestea trebuie adăugate şi alte elemente, de care Brăiloiu nu pomeneşte, dar asupra cărora atrage atenţia pe bună dreptate Jaap Kunst (*op. cit.*, p. 12): „Realmente, nu sînt numai intervalele şi ritmul acelea care, alături de anumite forme muzicale, caracterizează manifestările unei rase. Maniera, stilul de execuţie are o importanţă cel puţin egală cu ele. Trebuie să o fi auzit pentru ca să înţelegi pe deplin acest lucru: melosul mobil, uluitor de iute al pigmeilor, cîntat cu o voce de cap foarte înaltă; sunetul vocal gîtuit în mod pasional al actorilor japonezi şi chinezi; melodica nazalizată a femeilor indoneziene; patosul emisiei vocale a indienilor americani; veselia de viaţă ca şi gravitatea sonoră a cîntării negrilor — trebuie să le fi auzit pentru ca să înţelegi deplin gradul în care o rasă e caracterizată prin stilul ei de interpretare".

https://biblioteca-digitala.ro

popoarelor, multiplicarea morfologică creează posibilitatea unor particularizări regionale, care, cucerind şi domeniul sintaxei muzicale, duc la diferenţieri etnice din ce în ce mai consistente [15].

Puţin mai sus (p. 322—324), Brăiloiu reia problema — dezbătută şi în *Poeziile soldatului Tomuţ din războiul 1914—1918* (1944) — a raportului individual-colectiv în procesul de creaţie folclorică. În această privinţă el susţine, o dată mai mult, împletirea indisolubilă dintre individual şi colectiv în opera folclorică — idee argumentată cu lux de amănunte în lucrarea anterioară citată, unde arată că numai prin răspîndirea lor motivele individuale pot constitui eventuale motive colective, singurele cu adevărat populare. O creaţie folclorică reprezintă un ţesut compact în care firul individual şi cel colectiv se împletesc inextricabil. Opera personală a unui creator folcloric trebuie socotită nu o creaţie populară în act, ci una *in statu nascendi* [16].

Foarte semnificative sînt judecăţile de valoare emise de Brăiloiu în urma aprofundării cunoaşterii comparative a muzicilor extraeuropene [17]. Aici, puterea lui de discernămînt a fost excelent slujită de o sensibilitate permanent trează, nealterată de prejudecăţi de educaţie — calitate la care l-a predestinat apartenenţa lui etnică. Ca unul ce era născut la punctul de încrucişare al Orientului cu Occidentul, nimeni nu era mai indicat decît el să enunţe relativitatea experienţei muzicale apusene [18], dar şi a celei răsăritene. Brăiloiu este astfel printre puţinii etnomuzicologi care-şi dau seama de natura balastului ce grevează capacitatea de comprehensiune a societăţilor avansate : „vom remarca, pentru început, că cu cît arta unei civilizaţii scrise se dezvoltă şi se organizează, cu cît se îndepărtează de starea « naturală » unde-şi are punctul de plecare, cu atît convenţiile ce ea şi le creează devin inflexibile şi cu atît cei care le practică îşi pierd receptivitatea faţă de orice altceva decît arta lor" [19]. Situaţia este deosebit de gravă în ce priveşte civilizaţia occidentală, la adresa căreia Brăiloiu formulează critici de o excepţională pătrundere şi luciditate : „O superstiţie specific vest-europeană vine să agraveze în chip singular această impermeabilitate a spiritului occidental, anume convingerea lui arogantă că ar fi dăruit umanităţii o civilizaţie superioară tuturor, în afară, cel mult, însă numai în ce priveşte anumite domenii, de aceea a antichităţii clasice a cărei moştenitoare [civilizaţia vest-europeană] se vrea. E îngăduit a crede că această infatuare specifică are drept cauză credinţa oarbă în

---

[15] Idei expuse concentrat şi în scurtul eseu *La Vie antérieure*, aflat în *Histoire de la musique*, I, Paris, Librairie Gallimard, 1960 (Encyclopédie de la Pléiade), p. 126. Aşa cum Brăiloiu a presimţit (*Le Folklore musical*, passim), de la un anumit moment istoric de maximă diversificare, sensul procesului se inversează. Dialectele regionale (în sens atît geografic, cît şi etnic) sînt „vremelnice", reprezentînd doar o etapă a neîntreruptei evoluţii a omenirii. Prin integrare treptată ele se vor omogeniza, o dată cu evoluţia ireversibilă a societăţii contemporane în direcţia uniformizării şi standardizării.

[16] Problema raportului individual — colectiv în creaţia folclorică a fost reluată de Brăiloiu şi în articolul *Réflexions sur la création musicale collective* apărut în „Diogène. Revue internationale de sciences humaines", UNESCO, Paris, 1959, nr. 25/janvier — mars, p. 83—93.

[17] V. şi articolul *Élargissement de la sensibilité musicale devant les musiques folkloriques européennes et extra-européennes*, Paris, 1954.

[18] „E multă vreme de cînd nu ne mai închipuim că desfăşurarea istoriei a avut ca finalitate necesară Simfonia a IX-a" (*La Vie antérieure*, p. 123).

[19] *Le Folklore musical*, p. 300.

https://biblioteca-digitala.ro

atotputernicia « progresului ». Perfecţionarea permanentă a tehnicii, îmbogăţirea continuă a arsenalului de mijloace mecanice, sporirea neîntreruptă a puterii materiale pe care au atras-o după sine, iar, mai mult ca orice, neîndoielnic, puterea politică pe care acestea au adus-o « albilor » zişi civilizaţi, i-au făcut pe aceştia să creadă că, în toate domeniile de fapte, durata îmbinată cu perseverenţa în efort antrenează în mod necesar o îmbunătăţire şi că, prin urmare, cultura cea mai tîrzie este fără discuţie în acelaşi timp şi cea mai perfectă, cu atît mai mult atunci cînd răsunătoare izbînzi asupra materiei îi confirmă în chip peremptoriu superioritatea. Pentru acest motiv neînţelegerea de care dau dovadă occidentalii se colorează de obicei cu un oarecare dispreţ" [20].

Adîncind analiza structurală şi funcţională a muzicilor populare europene şi extraeuropene, Brăiloiu îşi dă seama că între ele nu există deosebiri de esenţă şi că, prin urmare, e complet nefundată părerea unor cercetători mai vechi (Fétis, Helmholtz, Tiersot, Stumpf) că muzica apuseană ar constitui forma cea mai avansată a fenomenului muzical, în timp ce culturile muzicale extraeuropene ar reprezenta manifestări inferioare de expresie artistică [21]. Consecinţa cea mai importantă care decurge de aici o formează necesitatea *lărgirii concepţiei istorice* asupra dezvoltării muzicii universale. Corect condusă, cercetarea comparativă arată că cultura muzicală apuseană nu este decît un caz particular al evoluţiei muzicii, unul din numeroasele cazuri posibile, şi care nu poate în nici un caz să constituie un model universal. Există o echivalenţă a planurilor evolutive ale muzicii occidentale şi ale celei orientale, care naşte o anumită intoleranţă reciprocă. Astfel, prin lărgirea concepţiei privitoare la mişcarea fenomenelor artistice în spaţiul istoric, Brăiloiu ne furnizează o dovadă de valabilitate a metodei comparative pentru determinarea unor legi generale ale evoluţiei muzicii.

Alte probe în această direcţie aduc studiile sale despre ritm şi cele despre sistemele sonore. Faptul că acoperă o vastă arie geografică şi etnică (la bulgari, turci, greci, albanezi, români, în Iugoslavia, la turcmeni, armeni, berberi, tuaregi, beduini, în Africa neagră, Afganistan, Indonezia, India, Elveţia germanică, Belgia, la basci, în dansurile sud-americane şi în teatrul clasic chinez) este acela care dă ritmului aksak fizionomia unui fenomen legic de maximă generalitate. De altfel, în acest studiu, în afara menţiunilor comparative interetnice, Brăiloiu îşi defineşte obiectul pe baza unui termen paralel de comparaţie, arătînd anume diferenţele şi analogiile modelului ritmic aksak faţă de modelul ritmic „divizionar". La fel, constatarea prodigioasei sale universalităţi, mai presus de limbă, dă ritmului copiilor impresionanta însuşire de fenomen primar, aflat la pragul dintre fiziologie şi exprimare artistică [22]. Pe de altă parte, compararea între ele a diferitelor sisteme ritmice l-a făcut pe Brăiloiu să constate, pe lîngă diferenţe, o serie

[20] *Ibidem*, p. 301. Consideraţii pe această temă şi în *Le Rythme aksak*.

[21] *La Vie antérieure*, p. 118—120. De aceeaşi părere cu savantul român, Jaap Kunst scrie (*op. cit.*, p. 1) : „Există printre apuseni o tendinţă de a privi orice muzică exotică, chiar în formele ei cele mai înalte, drept nimic altceva decît ori o expresie a unei civilizaţii inferioare, mai primitive, ori ca un soi de perversiune muzicală". Idei analoge la André Schaeffner, Paul Collaer, Klaus Wachsmann, Manfred Bukofzer.

[22] „Prin descoperirea sistemului ritmic al copiilor simţim că ne apropiem de înseşi izvoarele universale ale muzicii". Identitatea ritmicii la cîntecele de copii în toate limbile, după afirmaţia lui Brăiloiu, „e poate cea mai mare problemă de care muzicologia s-a lovit vreodată" (E. Comişel, *Din corespondenţa lui Constantin Brăiloiu*, în „Muzica", 1965, nr. 11, p. 17).

https://biblioteca-digitala.ro

de puncte în care ele se suprapun, „suprafețele de contact" generate de cazurile-limită ale fiecăruia dintre ele [23]. O dată mai mult, operația care scoate cercetătorul din impas este comparația : „Doar comparația va scoate limpede la iveală, alături de concordanțele care sînt cu putință, punctul precis de unde încep incompatibilitățile" [24].

Metoda comparativă, slujită de o amplă informare, stă la baza celui mai extins studiu etnomuzicologic ieșit de sub pana lui Brăiloiu, *Sur une mélodie russe* (1953). Însemnătatea lucrării rezidă în faptul că demonstrează existența unui anumit tip [25] de scări muzicale alcătuite din 4, 3 și 2 sunete care reprezintă nu fragmentări ale pentatonicului, ci *sisteme* sonore autonome cu caracter de stadii legice universale ale fenomenului muzical [26].

Pentru a putea vorbi despre sisteme, condiția necesară și suficientă rămîne, așa cum scrie Brăiloiu, „posibilitatea unei *practici* muzicale". O singură cale putea să arate dacă această condiție e împlinită sau nu în realitatea muzicală : metoda comparării faptelor sonore de pe o vastă arie geografică. E ceea ce întreprinde, cu minuțiozitate și lux de argumente, Brăiloiu. Pornind de la sistemul pentatonic, Brăiloiu extrapolează sistemele prepentatonice, integrîndu-le apoi într-un organism sonor complex, a cărui dezvoltare filogenetică o reconstituie pe baza ciclului pitagoreic de cvinte și cvarte. Evoluția ulterioară a acestui organism, de la pentatonic la heptatonic, este expusă în *La Métabole pentatonique* (1945). Comparînd numeroase exemple, Brăiloiu arată felul în care, cu ajutorul unui subtil joc al pienilor, au loc variații de echilibru funcțional (Systemwechsel sau Metabolă). Depășind cadrele pentatonicului, acestea îi pregătesc transformarea în heptatonic.

Prin aceste două studii Brăiloiu are o contribuție decisivă la recunoașterea ca un fapt pozitiv, în etnomuzicologie, că ciclul pitagoreic constituie în domeniul melodic un principiu generator, un *nixus formativus*, echivalent șirului armonicelor naturale în dezvoltarea armoniei [27]. Valabilitatea universală a acestui principiu a fost foarte bine sesizată de Chailley : „...să începem prin a constata faptul că, la orice stadiu ne-am opri în ciclul cvintelor..., ia naștere o scară, iar această scară există undeva în lume" [28]. Izvorînd dintr-un impuls de ierarhizare, regăsim aici în gîndirea lui Brăiloiu aceeași tendință spre reducerea fenomenelor la un principiu organizator unic, legic, care le reflectă esența : ciclul pitagoreic în ordinea melodică, combinațiile de *brevis* și *longa*, de ♪ și ♩., în ordinea ritmică.

Descoperirea unor legi cu caracter general pentru societățile umane reaprinde astăzi discuția în jurul problemei de a stabili dacă elementele comune de limbaj artistic întîlnite la popoare foarte îndepărtate în prezent

---

[23] V. *Le Rythme enfantin*, p. 144—145 ; *Le Giusto syllabique*, p. 222 ; *Le Rythme aksak*, p. 247 (paginația după volumul bilingv citat : *Opere*).

[24] *Le Rythme aksak*, p. 241.

[25] Generat pe baza principiului consonantic de cvinte și cvarte.

[26] Din unghiuri de vedere diferite, problema a fost atacată, înaintea lui Brăiloiu, de Rowbotham (1885), Stumpf (1911), Danckert (1943), Szabolcsi (1943), Breazul (1946), iar ulterior de către Wiora (1956).

[27] Principiul seriei de cvinte și cvarte a fost descoperit de către teoria antică chineză a muzicii.

[28] J. Chailley, *Ethnomusicologie et harmonie classique*, în „Les Colloques de Wégimont", IV—1958/1960. „Ethnomusicologie", III, Université de Liège, 1964, p. 258.

https://biblioteca-digitala.ro

unele de altele reprezintă rezultatul unei dezvoltări spontane ce reproduce un model universal al evoluţiei umane, sau se datorează unui contact între grupuri, respectiv unei influenţe modelatoare externe. Ideile de bază emise în această problemă s-au polarizat în două teorii: *teoria invenţiunii* susţine teza poligenezei independente a motivelor culturale; *teoria difuziunii* afirmă geneza limitată a motivelor şi propagarea lor ulterioară. La fel ca în alte ştiinţe comparative, care-şi pun aceeaşi problemă, nici în etnomuzicologie cercetătorii nu formează un front unitar. Unii dintre ei, printre care şi Brăiloiu, înclină spre teza poligenezei independente şi spontane [29] a structurilor şi stilurilor muzicale: „Nimic nu se împotriveşte să credem că muzica s-a putut naşte în mai multe rînduri şi în mai multe locuri, în perioade mai mult sau mai puţin îndepărtate de momentul de faţă" [30]. Brăiloiu respinge nu numai teza — din ce în ce mai dificil de susţinut — a focarului unic („Enigmaticul cuib de unde muzica şi-ar fi luat zborul se retrage din ce în ce mai departe în nebulosul legendelor" [31]), ci şi acea *Kulturkreislehre* promovată de etnologii şcolii germane. El explică „opoziţiile nenumărate pe care le exclude în chip firesc o vecinătate din vremuri imemoriale, sau, din contra, concordanţele la fel de numeroase pe care nu le împiedică nici munţii, nici oceanele" [32] prin aceleaşi legi generale ale evoluţiei, a căror desfăşurare stadială poate să fie concordantă — în cazul similitudinilor — sau discordantă — în cazul diferenţelor. După Brăiloiu, ceea ce contează în această problemă nu sînt vecinătăţile şi contactele, al căror rol e secundar, ci ritmul propriu, interior, al culturii muzicale a unui grup uman, ritm care reflectă un model universal şi unic. Esenţa meritorie a concepţiei savantului este depreciată, din păcate, de un determinism rigid, care, excluzînd complet liberul arbitru (întîmplarea), intră în contradicţie chiar cu unele formulări anterioare ale sale [33]: „Lucru sigur e că cei dintîi paşi ai săi [ai muzicii], oricare ar fi ceasul şi punctul geografic al acestei naşteri, sînt călăuziţi de un soi de «ordine a lucrurilor» pe care [muzicii] nu îi este dat să o frîngă... Dacă ar fi să ne mărginim numai la documente, totul pare să se petreacă ca şi cum, odată descoperit primul sunet cu vibraţii regulate (sunetul muzical), căile care duc spre muzică ar fi fost hotărîte din vecii vecilor. Înaintarea pe aceste căi e înceată, în acelaşi timp împiedicată şi înlesnită de legi fizice elementare" [34]. Un determinism foarte strict explică pentru Brăiloiu şi formarea elementelor stilistico-expresive (de ex. emisia vocală), care ţin nu de capricii de gust, ci de finalităţi magice [35]. Dacă pentru folclorul ritual justeţea acestei teze pare în afara oricărei îndoieli, ea devine discutabilă în ceea ce priveşte repertoriul neritual — circumscriere pe care Brăiloiu omite să o facă.

Mai rezervat, Jaap Kunst constată că „adeseori este cu neputinţă să stabileşti cu certitudine dacă... convergenţele îşi au obîrşia într-o

---

[29] În sensul supunerii numai unor legi fizice şi psihofiziologice universale.
[30] *La Vie antérieure*, p. 124.
[31] *La Vie antérieure*, p. 123.
[32] *La Vie antérieure*, p. 121.
[33] Cf. *Le Folklore musical*, p. 329—330; *Sur une mélodie russe*, p. 394 (după *Opere*).
[34] *La Vie antérieure*, p. 124—125.
[35] *La Vie antérieure*, p. 122. Cf. *À propos du jodel*. Sonderdruck aus dem Kongressbericht der Internationalen Gesellschaft für Musikwissenschaft, Basel, Bärenreiter-Verlag, 1949, S. 69—71.

https://biblioteca-digitala.ro

înrudire rasială inițială, ori în înrîuriri culturale mai tîrzii'' [36]. Se cuvine să amintim însă că, în ultima vreme, cercetări adîncite în domeniul relațiilor interregionale și interetnice au furnizat un material extrem de interesant pentru o reevaluare pe noi baze a teoriilor difuzioniste în etnologie și etnomuzicologie [37].

Pentru știința muzicii, importanța cercetării comparative este aceea de a fi arătat că muzica populară nu constituie o simplă prefigurare rudimentară, embrionul muzicii culte din țara respectivă, ci reprezintă un *sistem universal și autonom*, guvernat de legi proprii, avîndu-și propria lui evoluție în timp și spațiu. Să dăm cuvîntul lui Brăiloiu : ,,Atîta vreme cît comparația internațională sau intercontinentală nu dezvăluise încă analogii în stare să călăuzească privirile dincolo de sfera strîmtă a primelor descoperiri locale, era inevitabil ca producția populară occidentală să fie luată drept starea embrionară și prefigurarea informă a celei savante. Interesul acestei arte minore nu putea așadar să apară decît relativ și retrospectiv, în orice caz de ordin pur artistic, iar, în ansamblu, foarte limitat'' [38]. Perspectiva se schimbă în momentul trecerii folcloristului la studiile comparative : ,,Ar putea fi și s-ar cuveni demonstrate raporturile culturale ancestrale ale unor popoare astăzi depărtate unele de altele ; s-ar putea lumina sumedenie de necunoscute istorice, mai cu seamă cele ale așezării diverselor popoare ; s-ar putea defini modalitățile de contact între popoare vecine, afinitățile sau antagonismele mentalității lor. Rezolvarea unor asemenea probleme formează scopul final al folclorului muzical'' [39].

O dată cu aceasta însă, și într-un chip neașteptat — cu sau fără voia lui Brăiloiu —, folcloristica muzicală încetează de a mai fi un capitol al sociologiei și devine, sub forma etnomuzicologiei, o știință de sine stătătoare a cărei finalitate o formează descoperirea legilor universale ale fenomenului muzical ,,natural'' [40]. Căci nu se poate tăgădui că abordarea, în ultima sa perioadă de activitate, a domeniului studiilor muzicale comparative i-a dat lui Brăiloiu putința să se ridice la o privire cuprinzătoare asupra muzicii folclorice în unitatea și specificul ei fenomenologic universal, iar ca urmare a acestui lucru, să ajungă la o concepție intensivă lărgită

---

[36] J. Kunst, *op. cit.*, p. 15.

[37] În *Problems of Musical Stratigraphy in Africa* (,,Les Colloques de Wégimont'', IV — 1958/1960. ,,Ethnomusicologie'', III, Université de Liège, 1964, p. 21), Klaus P. Wachsmann arată că, în ce privește continentul negru, cercetările din ultimii 10 ani au recoltat o sumedenie de informații care confirmă faptic numeroase ipoteze ale unor contacte culturale în trecut.

[38] *Le Folklore musical*, p. 302.

[39] Bartók, *op. cit.*, p. 7, a cărui poziție Brăiloiu și-o însușește (*Le Folklore musical* p. 305 — 306).

[40] În această direcție a se vedea cele scrise de G. Breazul (*Idei curente în cercetarea cîntecului popular. A. Teoria bunurilor culturale căzute*, în *Studii de muzicologie*, vol. I, București, Editura muzicală, 1965, p. 10) : ,,Etnologia, etnografia și folclorul, studiile asupra muzicii exotice și cele care folosesc comparația ca metodă de cercetare dau impuls determinant fundării unei discipline speciale de investigații muzicologice, nu îndeajuns de propriu denumită « știința muzicii comparate », care consideră fenomenele muzicale din puncte de vedere deosebite de cele ale artei apusene și științei ei ... Cercetările științifice de acest gen conduc la ideea fundării unei științe speciale a folclorului muzical sau a « cîntecului popular ». Tema favorită a acestor noi direcții de preocupări științifice este problema modurilor muzicii primitivilor, a popoarelor orientului asiatic și, în general, a popoarelor de cultură rămasă neinfluențată de sistemul tonal al artei apusene, cum și a muzicii populare europene''.

https://biblioteca-digitala.ro

a obiectului. Faptul se oglindeşte în deplasarea interesului său de la învelişul sociologic la faptul muzical pur, asupra căruia îşi concentrează atenţia. N-am putea încheia mai bine rîndurile de faţă decît citîndu-i o apreciere asupra importanţei cercetărilor comparative în etnomuzicologie: „... comparaţia devenea lege supremă şi raţiune de a fi a disciplinei nounăscute. Ea a rămas aşa pînă în ziua de astăzi" [41].

CONSTANTIN BRĂILOIU ET LA RECHERCHE COMPARATIVE DU FOLKLORE MUSICAL

L'attitude de Brăiloiu par rapport à la recherche comparative de la musique ethnique des divers peuples n'a pas fait jusqu'à l'heure actuelle l'objet d'une étude. Cet aspect de l'activité du savant revêt une signification toute particulière, étant donné sa contribution de remarquable portée pour le développement des études comparatives dans le domaine de l'ethnomusicologie. Les études de folkloristique musicale comparative forment la partie la plus importante de l'œuvre de Brăiloiu, dont elles couronnent l'évolution scientifique.

L'auteur met en évidence une évolution par stades dans la pensée de Brăiloiu. Dans la première période (1918—1943) de son activité folkloristique les mentions historiques et comparées manquent entièrement dans ses écrits. Brăiloiu fait à cette heure-là de la recherche descriptive et analytique, des micro-monographies sur des sujets particuliers, dont il étudie très minutieusement les circonstances extra-musicales (sociologiques surtout). Après 1943, le folkloriste ethnomusicologue s'ajoute au folkloriste conçu comme archiviste et sociologue. L'arrivée de Brăiloiu à la folkloristique musicale comparative équivaut, pour sa pensée, à un *changement du système référentiel* dans l'univers phénoménologique, à l'adoption d'une plate-forme gnoséologique supérieure. On remarque, en même temps, comme élément qui assure la continuité de substratum de la pensée du savant à travers les deux périodes, la tendance vers l'élaboration des *modèles méthodologiques.*

Les éléments originaux apportés par Brăiloiu à l'ethnomusicologie contemporaine peuvent être formulés comme il suit : 1) un nouveau style de traiter les problèmes fondamentaux ; 2) une méthode scientifique rigoureuse ; 3) une sensibilité particulière, fruit de sa formation stylistique sud-est-européenne, qui lui a permis l'entendement dénué de préjugés des musiques extra-européennes. Par la suite, l'auteur analyse les principaux ouvrages comparatifs de Brăiloiu, desquels il ressort l'attitude du savant par rapport à des concepts catégoriels, comme : populaire-cultivé, national-universel, spécifique ethnique, individuel-collectif, oriental-occidental, invention-propagation des motifs culturels. L'auteur souligne le fait que les recherches comparatives ont amené des conséquences très importantes pour la science de la musique : 1) elles ont rendu possible l'établissement de la folkloristique musicale comme domaine scientifique autonome, qui étudie un phénomène général, tant sur le plan géographique

[41] *La Vie antérieure*, p. 120.

https://biblioteca-digitala.ro

que sur celui historique ; 2) elles ont élargi le mode de concevoir l'histoire du développement de la musique universelle, en démontrant que la culture musicale occidentale n'est qu'un cas particulier de l'évolution de la musique, et non pas un modèle universel.

En conclusion, l'auteur fait remarquer le fait que c'est en abordant, dans la dernière période de son activité, le domaine des études musicales comparatives que Brăiloiu a été en état d'acquérir une vue d'ensemble sur la musique folklorique dans son unité et son spécifique phénoménologique universel et, de ce fait, d'arriver à une conception intensive élargie de l'objet.

https://biblioteca-digitala.ro

OBICEIURI DE LA NAȘTERE DIN OLTENIA DE NORD

FLORICA LORINȚ

I

Studiul de față nu urmează schema, am spune clasică, a cercetării etnografice a obiceiurilor. Nu este o prezentare monografică a practicilor tradiționale legate de naștere și prima copilărie, nici nu intenționează să dea un repertoriu cît mai cuprinzător de credințe și rituri implicate în aceste împrejurări. Considerînd ca esențial caracterul sincretic al fenomenului de cultură — obicei, îmi propun să cercetez unul din aspectele care concură în determinarea acestei esențe, și anume relația dintre structura vieții ceremoniale și structura formelor de viață socială, sensul și consecințele ei. Termenii generali operatori ai relației : A) sistemul de obiceiuri practicat și B) comunitatea socială practicantă cuprind activ sub termenii cu care am operat în această cercetare, al cărei obiect poate fi definit, relația dintre a) structura obiceiurilor de la naștere și b) structura spiței de neam și a satului.

Cum în ansamblul său sistemul de obiceiuri apare azi dezagregat pentru întreg mediul rural românesc, în fixarea locului pentru cercetare am ținut seama de gradul de conservare a fenomenului. După repetate sondaje, întreprinse în diferite regiuni ale țării, am optat pentru nordul Olteniei, Gorj. Studiul este bazat deci, în principal, pe material provenit din satele Runcu, Dobrița, Suseni, Arcani, Bîlta, așezări vechi, românești, situate la nord-vest de Tîrgu-Jiu. Chiar în condițiile locale însă de apreciabilă tenacitate a fenomenului, în cercetare am utilizat, în special, reconstituirea. Perioada limită ce poate fi atinsă, retrospectiv, prin informații directe este sfîrșitul secolului al XIX-lea, începutul secolului al XX-lea. Puternic perturbate în forma sub care le întîlnim azi, obiceiurile legate de evoluția vieții omului, categorie din care fac parte toate obiceiurile de trecere cu principalele lor momente : naștere, căsătorie, moarte, se reconstituie pentru perioada menționată într-o remarcabilă unitate a întregului sistem de obiceiuri. Circumscrierea preocupării studiului nostru la cercetarea obiceiurilor de la naștere denotă acceptarea, măcar pînă la un punct, a clasificării obiceiurilor în funcție de împrejurarea care le declanșează. Împrejurarea, în cazul nostru nașterea, etapele care o precedă și cele care îi succedă, are fără îndoială un specific al ei și, prin acest specific, ea solicită cu precădere anume elemente; nu este însă mai puțin adevărat că orice împrejurare pune în mișcare întreg sistemul de obiceiuri, cu textura

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 517—530. București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

lui atît de complexă și sensibilă. Pentru a realiza cel mai modest ceremonial, se transmit obligatoriu semnale de la planul ideație la cel al gesticii, al participării sociale, și aceasta în cea mai simplă formulă. Așa se explică de ce, la decodificarea unui ceremonial, trebuie izolate, analizate și reasamblate credințe, rituri, date ce țin de calitatea socială a actanților. Analiza acestor elemente impune de fapt încadrarea lor în planul de proveniență, pentru a le stabili conținutul și, din nou detașarea lor, reincluderea în contextul — obicei, unde încărcătura pe care o aduc contribuie la specificul acestui fenomen.

În urmărirea relației obicei — structura formelor de viață socială, pe care ne-am propus să o cercetăm, de imediată utilitate este acea categorie de elemente sau acel plan care exprimă calitatea socială a actanților. Rămîne de văzut dacă și în ce măsură această calitate conferă o anume semnificație actelor rituale efectuate, ce pondere au aceste acte în contextul ceremonial, în ce fel contribuie la fixarea unui specific al acestuia.

În prima etapă a cercetării ne vom ocupa de relația ce se poate stabili între structura spiței de neam și ciclul obiceiurilor de la naștere. Această parte a studiului va cuprinde două capitole : unul care urmărește relația în cazul în care cei doi termeni se prezintă în condiții normale, spița de neam în calitatea ei de cadru social, ciclul de obiceiuri ca expresie a vieții ceremoniale ; un alt capitol va urmări relația ce se creează și consecințele ce le comportă perturbarea cadrului social pentru ciclul obiceiurilor de la naștere. Cu alte cuvinte, va căuta să prezinte ciclul obiceiurilor de la naștere atunci cînd nașterea este nelegitimă.

Numai într-o etapă următoare a cercetării vom încerca să sistematizăm și să conchidem pe baza materialului care exprimă relația, structura comunității sătești, structura ciclului de obiceiuri legate de naștere.

Așa cum am amintit deja, cercetarea se bazează în principal pe reconstituire, prin informații directe. Atît pentru nordul Olteniei însă, cît și pentru datele de completare și comparație, provenite din alte părți ale țării, am utilizat și informații din literatura de specialitate. Și într-un caz și în celălalt, am avut în vedere fenomenul tradițional pentru viața ceremonială, ca și pentru structura formelor de viață socială. Este vorba deci despre ciclul de obiceiuri de la naștere așa cum a existat cu un secol aproape în urmă și despre spița de neam și sat, în forma lor tradițională.

Obiectul studiului nostru este fenomenul — obicei, în accepțiunea etnografică a conceptului ; structura lui interesează în primul rînd, mecanismul de constituire și funcționare. Structura formelor de viață socială constituie fără îndoială obiectul de cercetare al unor studii de sociologie și istorie socială ; aici vom utiliza atare studii și rezultatele lor, dar nu avem nicidecum pretenția de a proceda personal la reconstituirea acestor organisme sociale în forma lor tradițională. Din ceea ce constituie structura lor, ne interesează acele elemente sau trăsături care au contribuit la definirea conținutului fenomenului — obicei.

În reconstituirea ciclului obiceiurilor de la naștere, am plecat de la materialul care în mod obiectiv există încă în mediul rural românesc. Acest material, în ordonarea lui esențială, apare dependent de cadrul social pe care-l formează familia și spița de neam. La fel stau lucrurile și cu obiceiurile din ciclul nupțial și ciclul funerar, ceea ce a și făcut ca obiceiurile respective să mai fie numite și obiceiuri ale vieții familiale. În această

https://biblioteca-digitala.ro

categorie de obiceiuri intră însă toate riturile de trecere, acoperind succesiv momentele vieții individului de la început pînă la sfîrșit. Cele trei cicluri (de naștere, căsătorie, moarte) se detașează azi cu pondere specifică din această categorie, dar există destule manifestări care țin de alte momente, copilărie, pubertate, maturitate. În cazul acestora din urmă, cadrul social nu rămîn familia și spița de neam, ci devine satul însuși. Practicile tradiționale care se grupează în jurul acestor momente aparțin, cf. criteriului de clasificare (dat de împrejurare), aceleiași categorii de obiceiuri; ele se raportează la viața individului. Există o deosebire? Nașterea, căsătoria, moartea vizează individul, el este destinatarul; sînt acte singulare ale existenței. Momentele de trecere, ca intrarea în pubertate, în adolescență, se realizează nu raportate la individ, ci la generație. Ele se efectuează simultan pentru membrii aceleiași generații dintr-un sat; pe grupe de vîrstă deci. Așa cum am menționat, ciclurile nașterii, căsătoriei și morții s-au conservat în forme mult mai bine închegate decît obiceiurile altor momente ale existenței. La rîndul lor, familia și spița de neam, cadrul social care le cuprinde azi, și-au păstrat în mai mare măsură structura tradițională decît satul, privit ca unitate socială. Se poate stabili o legătură între gradul de conservare a obiceiurilor și menținerea sau perturbarea structurii tradiționale a formei de viață socială? În cazul altor categorii de obiceiuri — cum sînt cele legate de muncă, ciclul agrar de pildă — se poate face o constatare similară; sînt mai puțin prezente în actualitate ceremonialuri care implică participarea comunității sătești ca unitate socială de muncă și mult mai bine conservate practici efectuate de grupe restrînse. Întrebarea de mai sus ține de dinamica fenomenului, așa cum problema existenței unei relații obicei — viață socială ține de structura lui.

Cercetări de sociologie și istorie socială, la care ne-am mai referit, consideră satul ca unitatea socială de bază a vieții rurale românești tradiționale, și anume obștea sătească [1]. Studiul sistemului de credințe și obiceiuri duce către aceeași concluzie. Ar fi fost firesc deci să începem expunerea materialului cu unele elemente care probează afirmația. Dacă nu procedăm în acest fel, este pentru că, așa cum de asemenea am mai spus, în ansamblul său, sistemul de obiceiuri este serios afectat și stadiul de dezagregare în care se află ne obligă să operăm cu elementele care se oferă mai direct [2].

★

Ciclul obiceiurilor de la naștere este precedat și anticipat, în cadrul aceleiași categorii de obiceiuri, de elemente incluse în ciclul nupțial. Sînt riturile de fecunditate, alcătuind una din componentele esențiale ale practicilor tradiționale care însoțesc constituirea unei noi familii [3]. Reconsti-

[1] H. H. Stahl, *Contribuții la studiul satelor devălmașe românești*, vol. I—III, București, 1958—1965.

[2] A. J. Greimas, *La quête de la peur* (réflexions sur un groupe de contes populaires), Prépublication, Contribution à Hommage à Cl. Lévi-Strauss, La structure narrative, p. 1.

[3] Aceste rituri solicită nașterea de copii; tinerii căsătoriți, viitorii părinți, sînt vizați numai ca intermediari, alți indivizi fiind chemați să intre în ciclul de generații al neamului. Cf. concepției tradiționale, lucrul apare pe deplin posibil, deoarece „la vie humaine n'est pas sentie comme une brève apparition dans le temps, entre deux néants; elle est précédée d'une préexistence, et se prolonge dans une postexistence, la mort n'est qu'une autre modalité de l'existence humaine" (v. M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 126).

Ca și existența ulterioară (moartea), preexistența nu este nici ea altceva, cf. aceleiași concepții, decît „o altă modalitate a existenței omenești", ceea ce face posibilă influențarea, prin procedee magice, a nașterii de copii.

https://biblioteca-digitala.ro

tuind obiceiurile din ciclul nupțial în forma sub care a existat pînă în urmă cu opt-nouă decenii, găsim riturile de fecunditate grupate în cîteva momente : plecarea miresei de la casa părintească ; învelirea miresei ; aranjarea camerei nupțiale și în special a patului nupțial.

În zona cercetată, riturile de fecunditate sînt bine conservate în ciclul nupțial, avînd clar încă în conștiința actanților această semnificație. La plecarea nunții de la casa miresei :„... dacă vrea să facă copii, să bage trei grăunțe de usturoi, să facă copii, în pantoful drept, muma miresii ; stă cu el [mireasa] pînă se cunună... "[4] ; „...cep de la butoi, ăla îl bagă în sîn, tot mama, atunci cînd îs oamenii la masă, pînă nu pleacă cu nunta. Pînă se desface mireasa, se culcă, le pune undeva bine, în lada ei..." [5] ; „...și cînd pleca mireasa, de venea la ginere, îi da un neam de-ale miresei, care avea părinți, peste fund cu cărpătoriu, să facă iute copii..." [6]. Ceea ce se poate observa în cazul acestor rituri este rolul oarecum pasiv pe care îl are mireasa. Pentru același moment-ceremonial al plecării miresei de la părinți, se pot semnala însă și rituri în care fata are un rol activ, îndeplinind ea însăși acțiunea [7]. Uneori, pentru același rit, actantul principal poate fi mireasa sau altcineva, mireasa fiind în cazul din urmă numai vizată de efectele acțiunii [8]. Este vorba probabil despre o formă degradată a practicii, în care repartizarea acțiunilor nu mai este respectată, ritul transmițîndu-se în virtutea conținutului său. Cînd ceremonialul plecării miresei poate fi reconstituit într-o formă mai amplă, riturile de fecunditate apar, ca în primele exemple, efectuate de diferiți actanți : mama miresei, o rudă a miresei. Momentul-ceremonial plecarea miresei, în care riturile analizate se încadrează, are în ansamblul său o semnificație unitară, nu lipsită însă de complexitate. Este un cumul de acțiuni-simbol, care exprimă (prin mijloace variate) desprinderea, ieșirea fetei din unitățile, grupurile în care a fost încadrată : ieșirea din grupul de fete, plecarea din cadrul familial al neamului său [9]. În riturile de fecunditate, de care ne ocupăm, acțiunea este efectuată, așa cum am văzut, de reprezentanți ai spiței de neam căreia mireasa îi aparține și din cadrul căreia, prin căsătorie, pleacă. Motivul acestei plecări este constituirea unei noi familii, care nu se realizează însă în interiorul neamului miresei, ci în afara lui. Una din condițiile pe care ceremonialul predării — plecării miresei le

---

[4] A.I.E.F., f. t. nr. 2454/1967, inf. Ilinca Iordache, 80 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[5] A.I.E.F., f. t. nr. 2455/1967, inf. Ilinca Iordache, 80 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[6] A.I.E.F., f. t. nr. 186/1966, inf. Ghincu Ioana, 45 ani, com. Bîlta, culeg. Fl. L.

[7] „... Să furi un vătrai de la părinți, îl bagi sub palton, să faci copii frumoși și vrednici..." (A.I.E.F., f. t. nr. 2452/1967, inf. Maria Andrei, 65 ani, com. Dobrița, culeg. Fl. L.).

[8] „... Cine vrea să aibă băieți ia niște cepuri de la putină, le bagă în sîn și se cunună cu ele. Ea singură le ia de acasă de la ea, pînă iese de la cununie..." (A.I.E.F., f. t. nr. 2453/1967, inf. Maria Stăncuiescu, 40 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.).

[9] O practică deosebit de interesantă poate fi reconstituită la Runcu, în cadrul acestui ceremonial. Venind la casa miresei, nuntașii mirelui, și în primul rînd rudele lui de sînge, se opresc în fața porții, unde îi întîmpină nuntașii miresei.

— Noi ne închinăm la soare, spun nuntașii mirelui.

— Noi ne închinăm la lună, răspund nuntașii miresei.

Mica ceremonie este repetată de trei ori, după care mireasa este preluată de nuntașii mirelui, respectiv de nași. Constituirea acestei ceremoniale pe grupe de rudenie apare și în vechi balade olteneșți (v. Al. I. Amzulescu, *Balade populare românești*, București, 1963, vol. I, p. 120, balada „Letinul bogat").

https://biblioteca-digitala.ro

sugerează ca necesare pentru atingerea finalității generale (constituirea unei familii) este asigurarea fecundității. Fata adusă în căsătorie trebuie să fie în măsură să aducă pe lume copii : rudele ei de sînge sînt actanții care se preocupă de efectuarea actelor magice ce garantează fecunditatea. Ei fac aceasta nu în virtutea unei solidarități social-familiale formale, ci cu implicația unor semnificații profunde. Fata este continuatoarea principiului fecundator, transmis neamului prin serii și serii de generații, principiu pe care numai membrii acestui neam îl pot transmite ca pe o moștenire sau, de ce nu, ca pe o zestre cu care fata pleacă dintre ai săi. Primirea fetei în neamul feciorului este condiționată de efectuarea acestor acte, implicit de asigurarea că tînăra căsătorită va putea aduce pe lume copii [10].

În riturile de fecunditate incluse în ciclul nuptial, dar care anunță obiceiurile de la naștere, intervenția reprezentanților spiței de neam a fetei se oprește aici, la acest moment al plecării miresei. Dacă analizăm, cf. aceluiași criteriu al calității social-familiale a actanților, alte momente care conțin rituri de fecunditate, nu îi mai întîlnim avînd rol activ, ci doar ca asistenți pasivi. Practicile cele mai ample, destinate să garanteze fecunditatea, se efectuează la învelirea miresei, moment ce simbolizează intrarea fetei în rîndul nevestelor, femeilor. În Oltenia, ceremonialul cuprinde, ca rit de fecunditate, practica următoare : mireasa este așezată pe un scaun pe care s-au așternut, fără ca ea să vadă, o pereche de pantaloni ai mirelui. Înainte ca nașa să-i desprindă cununa, soacra mare, mama ginerelui deci, aduce un copil pe care-l dă miresei în brațe. Mireasa dă copilului un colac pe care sînt înfășurate brăciri. Copilul este învățat să ducă mîna la sînul miresei, iar ea atinge sexul copilului. Principalul actant al ritului este mama ginerelui ; ea o așază pe mireasă, aduce copilul, i-l dă, ia din nou copilul și-l ține în brațe în timp ce mireasa este învelită. Intervine aici și un alt element care contribuie la descifrarea semnificației ritului. Să vedem ce spun chiar informațiile : „... cînd venea cu ea de o învelea, îi da un copil în poală, un neam de-al lor de-acolo..." [11]. Și mai departe : „...i se pune un copil în poală, ea îi dă un ban și brăciri. Soacra din casă, dacă nu este, una care ține loc..." [12]. Tradiția apare ca foarte categorică, atribuția de a efectua acest rit revine soacrei mari ; în lipsa ei, atribuția nu trece asupra altcuiva, la întîmplare, ci revine acelui actant care, simbolic, o reprezintă pe stăpîna casei. Din acest moment, spița de neam a mirelui este aceea care se preocupă de asigurarea fecundității noii familii. În numele acestei spițe de neam acționează soacra mare, mama feciorului. Temeiurile acestor acte sînt dictate de interesele neamului în care fata a intrat : prin căsătoria efectuată, acest neam se vrea perpetuat. Și dorința, ca și mijloacele de a provoca și influența fecunditatea, iar prin ea perpetuarea, includ elemente și mai precise : „...băiat, numa băiat îi punea" [13] ; „...copilu mic, de-un an de zile, de-a ginerelui

[10] Elena Niculiță Voronca, *Datinile și credințele poporului român*, 1903, vol. I, p. 318.

[11] A.I.E.F., f. t. nr. 184/1966, inf. Paraschiva Staiconiu, 80 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[12] A.I.E.F., f. t. nr. 181/1956, inf. Florica Măruță, 75 ani, com. Suseni, culeg. Fl. L.

[13] A.I.E.F., f. t. nr. 188/1966, inf. Paraschiva Pupăză, 67 ani, com. Dobrița, culeg. Fl. L.

https://biblioteca-digitala.ro

neam era, ce se brodea, mai mult punea un băiat îmi aduc aminte...'' [14]. Preferința manifestată pentru sexul copilului nu este fără semnificație, după cum nu este indiferentă condiția de rudenie sanguină cu mirele. Ritul urmărește influențarea fecundității într-un anume sens, acela al nașterii de copii de sex masculin. Prin ei, continuitatea seriei de generații care formează neamul în verticală este asigurată. Băieții unei spițe de neam sînt purtătorii numelui și tradițiilor acestei spițe, sînt garanția perpetuării ei [15].

Și mai manifestă apare imixtiunea spiței de neam a tînărului căsătorit în ciclul propriu-zis al obiceiurilor de la naștere. Reprezentanții acestui grup social apar ca principali actanți chiar în momentul-ceremonial care însoțește venirea pe lume a copilului. În Oltenia, analiza riturilor momentului nașterii relevă fapte esențiale pentru relația ceremonial — structura spiței de neam.

La naștere, femeia beneficiază de o dublă asistență: ne referim, în continuare, numai la forma tradițională a ciclului acestor obiceiuri, obținute printr-o reconstituire. Există deci o asistență ,,profesională'', asigurată de femei bătrîne cunoscătoare ale vechilor practici de medicină populară și farmacopee, asistență solicitată în cazuri speciale, de naștere grea, și destinată să preîntîmpine riscurile. Dacă această asistență este accidentală, se poate constata o alta, obligatorie, asigurată de către ,,moașă'' [16]. Este vorba despre o asistență de altă natură decît profesională. Pentru a determina însă esența ei, să înregistrăm mai întîi actele pe care moașa le efectuează în momentul nașterii. Ea primește copilul la venirea lui pe lume, îl ridică de lîngă mamă [17]. Taie cordonul ombilical, conform unui ritual precis, face copilului prima baie, îl înfașă, respectînd la fiecare act prescripțiile tradiționale. În unele sate din Munții Mehedinți, cînd taie cordonul ombilical și îl leagă, moașa săvîrșește și un ceremonial de ,,botezare'' a pruncului, dîndu-i un nume [18]. Ea se ocupă apoi de femeia lehuză și de îndeplinirea altor rituri legate de momentul nașterii.

Moașa este prin urmare actantul principal, căruia îi revine efectuarea tuturor riturilor implicate în această etapă a obiceiurilor din ciclul nașterii. Ce anume îi conferă moașei dreptul și obligația de a proceda la ,,oficierea'' atîtor ceremonialuri? O anume calitate a sa, care nu este, așa cum am văzut deja, profesională. Explicația o dă un element ce ține de raportul structura socială — viața ceremonială; calitatea în virtutea căreia moașa acționează este de natură social-familială. Potrivit tradiției, moașa era aleasă

[14] A.I.E.F., f. t. nr. 185/1966, inf. Marina Chirculescu, 77 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.

[15] Preferința pentru băieți este exprimată nu numai în rituri, ci și prin zicători: ,,Feciorul e cruce întreagă, fata e jumătate de cruce'', ,,Cînd se naște un fecior rid ușorii de la ușă, cînd se naște o fată plîng'' (v. și Gh. F. Ciaușanu, *Superstițiile poporului român în asemănare cu ale altor popoare vechi și nouă*, București, 1914, p. 367).

[16] La naștere erau chemate ,,... muieri bătrîne și moașa'' (A.I.E.F., f. t. nr. 178/1966, inf. Maria Arbagic, 68 ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.); ,,... venea să ajute o femeie din sat, mai mult străină, care să ajute și dacă vrea să pună moașă, îl moșea, pe cealaltă o plătea'' (A.I.E.F., f. t. nr. 217/1966, inf. Cuculici Ioana, 56 ani, com. Gușoeni, jud. Vîlcea, culeg. Fl. L.).

[17] Pentru actul ridicării rituale a copilului la naștere, S. Fl. Marian dă un text din Moldova, în care referirea la ascendența sanguină a noului născut este clară: ,,... ca oamenii cei isteți /Ca toți oamenii cei mari/ Care au fost mai de demultu/ Din moși/ Din strămoși/ Din răstrămoși'' (v. *Nascerea la români*, București, 1852, p. 52).

[18] A.I.E.F., f. t. 2435/1967, inf. Muică V. Anica, 69 ani, com. Podeni, jud. Mehedinți culeg. Fl. L.

https://biblioteca-digitala.ro

cu obligativitate, din rudele de sînge ale tatălui copilului [19]. Ea apare ca o mandatară a spiței de neam patriliniară, din împuternicirea și în numele căreia acționează. „Cine ține felul bătrînesc ia moașă din neamurile tatălui copilului, de baștină, care l-a moșit pe el..." [20]. „Moașa se punea din neamuri, dintr-a neamurile lui bărbatul. Bărbatu pune moașa, ce, treci înaintea bărbatului? Dacă nu pui moașa lui, te blestemă..." [21].

Condiția de rudenie cu tatăl copilului, moașa o realiza însă indirect, prin soțul ei. Acesta era de fapt un consangvin al tatălui noului născut. Așa se explică de ce, în obiceiurile de la naștere (și în alte împrejurări, așa cum vom vedea), moașa nu este considerată singură, ci împreună cu bărbatul ei, ca moși. În Mehedinți, a putut fi reconstituită tradiția conform căreia asistența rituală a nașterii era efectuată chiar de către un bărbat, neam de sînge al tatălui copilului [22]. Moașa era deci numai soția moșului. În stadiul actual al cercetării, nu putem preciza care era gradul de rudenie dintre moși (moș, moașă) și tatăl noului născut. Nu putem ști dacă tradiția prevedea strict acest grad și este puțin probabil ca din elementele ce mai pot fi reconstituite pentru forma veche a ciclului de obiceiuri de la naștere să se deducă această relație. O modalitate care reține atenția ne pare a fi cercetarea asistenței rituale sub raportul calității social-familiale a actanților în alte momente din ciclurile de obiceiuri ale aceleiași categorii, deci din ciclul nupțial și funerar. Cu atît mai mult, cu cît rolul și atribuțiile moșilor, întîlniți mai întîi pe plan ritual, ca asistenți ai nașterii, nu se opresc aici, ci se perpetuează pentru întreaga categorie de obiceiuri menționată, lucru asupra căruia vom reveni o dată cu analiza altor momente — ceremonial legate de naștere.

Revenind la ritualul efectuat de moașă cu prilejul nașterii, sesizăm o semnificație specială pe care calitatea social-familială a acestei asistențe o conferă actelor cuprinse în el. Ridicarea simbolică a copilului este primirea unui nou-născut de către neamul căruia el îi aparține, neam prezent prin moașă. Textul citat de S. F. Marian apare concludent, referirea la antecedența sanguină făcîndu-se direct. În acest context,

---

[19] Florica Lorinț, *Tradiția moașei de neam în Gorj*, în „Revista de etnografie și folclor", 12 (1967), nr. 2, p. 127—132.

Elemente care indică, pentru forma tradițională a ciclului obiceiurilor de la naștere, practica alegerii moașei de neam pot fi reconstituite și în alte regiuni, ceea ce ne face să credem, alături de alte fapte, că tradiția a fost generală, pe țară. „... Moașa se chema din neam, după cea care-l moșea pe bărbat. Dacă era bătrînă, se chema nora ei, care-i acolo, în casă" (A.I.E.F., f. t. nr. 226/1965, inf. Bcca Maria, 73 ani, com. Balșa, jud. Hunedoara, culeg. Fl. L.); „... moașa era o bătrînă care cunoștea, era din neam, viță mai din bătrîni, se alegea după bărbat, care era din nemenia lui..." (A.I.E.F., f. t. nr. 210/1966, inf. Popescu Ioana, 50 ani, com. Gușoeni, jud. Vîlcea, culeg. Fl. L.); „... baba a băbit copilul și l-a dus la biserică, mătușî d-a noaște, o mai mult din a lui, le căuta neamurile lui..." (A.I.E.F., f. t. nr. 218/1965, inf. Danchi Armina, 85 ani, com. Valcani, jud. Timiș, culeg. Fl. L.).

Se menționează în unele cazuri interdicția legăturii de rudenie sanguină între familia noului născut și moașă. Este vorba credem în atare cazuri de reversul vechilor practici care impuneau consangvinitatea: „... nu ducea [moașă] pe cine-i neam, nu se lua neamuri, văr pe verișoară, nici muiere să taie buricul la copil, era ca un păcat..." (A.I.E.F., f. t. nr. 231/1966, inf. Gălbează Paraschie, 80 ani, com. Izvoarele, jud. Alba, culeg. Fl. L.).

[20] A.I.E.F., f. t. nr. 202/1966, inf. Maria Grigore, 70 ani, com. Arcani, culeg. Fl. L.

[21] A.I.E.F., f. t. nr. 200/1966, inf. Maria Catană, 48 ani, com. Cîmpofeni, culeg. Fl. L.

[22] A.I.E.F., informație nr. 26/704, inf. Ana D. Petolea, 40 ani, com. Cireșu, jud. Mehedinți, culeg. Mariana Kahane.

https://biblioteca-digitala.ro

însuși verbul care indică asistarea nașterii, a moși, se încarcă cu un sens nou, altul decît cel profesional, sau, mai bine zis, recapătă vechiul său sens: acțiune de încadrare a noului născut în comunitatea de neam, în ciclul ei de generații, în tradițiile care l-au menținut și care îl vor perpetua.

Că lucrurile stau într-adevăr așa, probează și alte fapte. În primele trei zile după naștere, moașa se îngrijește cu exclusivitate de copil și de lehuză. Structura obiceiurilor legate de existență, așa cum se prezintă la indo-europeni, cuprinde, ca unul din elementele esențiale ale planului durată, perioada celor trei zile [23]. Și în obiceiurile din ciclul nașterii această perioadă este încărcată cu un conținut special, este un interval critic, de trecere, de stare prin excelență de comunicare între două sau mai multe planuri, în cazul nașterii planul preexistențial și cel al vieții reale, terestre. Este perioada în care se efectuează o seamă de acte menite să asigure această trecere în bune condițiuni, să facă din copil ceea ce el trebuie să devină. Răspunderea și-o asumă moașa sau moșii. Ea realizează, prin actele magice, transpunerea cadrului în timpul mitic, cînd, începînd să existe, lucrurile s-au afirmat pozitive și profund favorabile omului [24]. Moașa intermediază contactul noului născut cu lumea transcendentă, guvernatoare, și aceasta, deoarece beneficiază de o procură specială [25]. Nu numai ridicarea pruncului este deci simbolică, ci și prima baie, primul înfășat, ducerea lui la fereastră, toate acestea fiind acte inițiale care solicită factorii de la însăși obîrșia lor.

Actul cel mai important de această natură este acela care, încheind perioada celor trei zile, influențează asupra întregii existențe a copilului. Este actul de divinație, concretizat, în ciclul de obiceiuri de care ne ocupăm, prin „masa ursitoarelor". Cercetări recente au demonstrat existența credinței în aceste reprezentări feminine ale destinului la toate popoarele indo-europene [26]. Acest element mitologic este la poporul român una din componentele esențiale ale sistemului de credințe populare. În lucrarea menționată, R. W. Brednich lasă deschisă problema originii acestei credințe la români; nu ne vom ocupa aici de acest aspect, ci vom aminti numai opinia lui S. F. Marian, care vedea în ea o preluare din panteonul roman [27]. În credințele poporului român, ursitoarele, de obicei în număr de trei, apar învestite cu puteri nelimitate și avînd atribuțiunile pe care Brednich le precizează pentru toate popoarele din Europa: dacă momentul nașterii este sau nu favorabil, cînd și cu cine se va căsători copilul, cînd și în ce fel anume își va găsi moartea. Hotărîrile lor sînt imuabile.

Masa ursitoarelor, ceremonial destinat să le primească pe zîne la căpătîiul noului născut, este de asemenea consemnată la diferite popoare. Pentru forma în care obiceiul se întîlnește la români, autorul lucrării citate

---

[23] Pentru calitatea perioadelor din ciclul unui obicei, v. Kurt Ranke, *Indogermanische Totenverehrung*, Bd. I, *Der dreissigste und vierzigste Tag im Totenkult der Indogermanen*, în „F. F. Communications", nr. 790, Helsinki, 1951, p. 11.

[24] M. Eliade, *Les aspects du mythe*, Paris, 1956, p. 126.

[25] W. E. Peuckert, *Sagen, Geburt und Antworte der mythischen Welt*, Berlin, 1963, p. 65—68.

[26] R. W. Brednich, *Volkserzählungen und Volksglaube von den Schicksalsfrauen*, în „F. F. Communications", vol. LXXXI, nr. 193, Helsinki, 1964.

[27] S. Fl. Marian, *op. cit.*, p. 159.

https://biblioteca-digitala.ro

semnalează rolul important al moașei, fără să dea vreo explicație. Ținînd seama de calitatea social-familială a acestei asistențe, faptul nu surprinde de loc, ci se explică.

În Gorj, masa ursitoarelor se făcea în seara celei de-a treia zile după nașterea copilului. Casa era anume pregătită, se împodobea cu flori și țesături camera în care erau lehuza și pruncul. Amîndoi, atît femeia cît și noul născut, se aflau după o baie rituală și îndeplinirea unei serii de măsuri menite să-i ferească de influențe nefaste. Femeia se culca pe partea dreaptă, după ce i se recomanda să memoreze visul din noaptea aceea, ca fiind important pentru viitorul copilului, prin prevestirile ce le cuprindea. Noul născut era culcat cu capul pe masă, așa fel, încît, așezate la ospățul care fusese pregătit pentru ele și le aștepta, ursitoarele să stea la căpătîiul copilului, a cărui soartă trebuia hotărîtă.

Masa pentru ursitoare era în întregime pregătită de către moașă, după un ritual bine precizat și respectat cu strictețe. Așează între fereastre sau în colțul dinspre răsărit al încăperii, masa, acoperită cu un ștergar, sau cu o față cu cusături, avea rînduite pe ea : trei pîinișoare din făină de grîu unse cu miere, cu trei fire de busuioc, un pahar cu vin, un blid cu grîu, brăciile moașei [28]. Dacă unele elemente pot fi încă explicate de către săteni, altele, ca prezența brîului sau brăciilor moașei, și-au pierdut orice semnificație ; se recunoaște tacit însă și mecanic o importanță anume a sa, deoarece nu este neglijat niciodată. Astfel aranjată, masa rămînea neatinsă pînă dimineața, cînd moașa „ridica ursitorile". De această dată însă moașa nu venea singură, ci însoțită de trei copii, așa fel încît, împreună cu noul născut, să formeze două perechi. Dacă noul născut era băiat, erau aduse două fete și un băiat ; dacă era vorba de o fată, erau aduși doi băieți și o fată. La unele din satele cercetate, este precizată și vîrsta pînă la care copii pot fi aleși pentru acest ceremonial. La Dobrița tradiția cere, de pildă, ca ei să nu poată spune încă mulțumesc.

Am văzut că în semnificația generală ceremonialul „mesei ursitoarelor" este o acțiune de divinație, menită să scruteze viitorul copilului, destinul său, dar și să-l influențeze pozitiv. Oficierea acestui important complex de rituri revine moașei. Brîul ei, pe care-l găsim pe masa rituală, este o nouă probă a naturii mandatului pe care moașa îl exercită ; el simbolizează, lucrul bine cunoscut din riturile ciclului nupțial, ideea de fecunditate [29]. Dacă brîul acesta nu aparține mamei copilului, ci moașei este pentru că principiul fecundator este solicitat și reprezentat în raport cu neamul, cu grupul social pe care moașa la rîndul ei îl reprezintă. La fiecare naștere faptul se repetă, moașa, aceeași pentru întreg grupul de rude, oferindu-și iar brîul zînelor destinului, semn că în neamul respectiv s-a mai născut un copil [30].

---

[28] „... Pun ursitori, am pus și eu, faci trei azime de pîine și le ungi cu miere și un pahar cu vin și pui masă rotată, așa-i bine, și pui brăciile moașei, așa-i bine, și..." (A.I.E.F., f. t. nr. 2441/1967, inf. Ilinca Iordache, 80 de ani, com. Runcu, culeg. Fl. L.).

[29] S. Fl. Marian, *Nunta la români*, București, 1890, p. 525, și A. Gorovei, *Credințe și superstiții ale poporului român*, București, 1915, p. 219, unde autorul consemnează că „dacă o femeie visează bete rămîne grea".

[30] În zona de cîmpie a Banatului, brîul moașei de la ursitori era păstrat pînă la moarte pentru a se lega cu el sicriul, care era astfel coborît în pămînt.

https://biblioteca-digitala.ro

Vorbind despre atribuțiile principale ale ursitoarelor, R. W. Brednich o menționează pe aceea de a hotărî căsătoria copilului [31]. Ceremonialul „mesei ursitoarelor" cuprinde un element care se referă la acest moment al existenței, îl anticipează, îl vrea realizat în bune condițiuni, și aceasta, din nou sub auspiciile moașei, implicit deci ale spiței de neam. Aducerea a trei copii la ridicarea mesei ursitoarelor, faptul că ei formează două perechi împreună cu noul născut, prevederea de a-i alege din aceeași generație, totul sugerează preocuparea ca viitoarea căsătorie să se realizeze normal [32]. Faptul este cu atît mai plauzibil, cu cît, conform tradiției, în aceeași zonă, asistenții rituali cei mai importanți ai ciclului nupțial, nașii, erau moșii de la naștere. Ei apar deci în obiceiurile de la nuntă, exercitînd, în continuare, același mandat cu care i-a învestit neamul, considerat patriliniar. Analiza ciclului nupțial depășește însă cadrul studiului nostru [33].

În obiceiurile de la naștere, se impune atenției un alt moment ceremonial, cu prilejul căruia moșii își afirmă din nou importanța: botezul.

La ridicarea simbolică a copilului la naștere și tăierea cordonului ombilical, am menționat, pentru Mehedinți, obiceiul ca moașa să dea în acel moment un nume noului născut. Practica nu a putut fi reconstituită pentru alte regiuni din țară, cel puțin în stadiul actual al cercetării, și nici nu a mai fost semnalată în literatura română de specialitate. Participarea moașei la botez este însă generală pe țară și determinată, credem, de vechea tradiție a alegerii moașei de neam. În Gorj, moșii vin amîndoi la botez; acțiunile rituale le oficiază însă moașa, probabil în virtutea aceluiași transfer de atribuții care s-a realizat pe întreg ciclul obiceiurilor de la naștere, datorită specificului împrejurării [34]. Poate fi reconstituită încă tradiția conform căreia moșii erau și nași de botez ai copilului. Este cunoscut faptul că, în concepția populară, botezul nu este strict un act religios creștin; el apare ca o considerabilă încărcătură de semnificații magice, în special apotropaice. Actul însuși al scufundării în apă nu este lipsit, în credințele populare, de sensuri arhaice ale riturilor de trecere, de inițiere [35]. În acest context, moșii sînt deci în continuare asistenții rituali și principalii inițiatori ai copilului pentru etapa calitativă în care intră [36]. Ei își păstrează această calitate și pe planul semnificației religios-creștine a botezului, unde apar ca garanți pentru copilul asistat, pentru intrarea acestuia în comunitatea creștină.

---

[31] R. W. Brednich, *op. cit.*, p. 221—222.

[32] În Mehedinți, cele trei azime de grîu sînt numite și considerate ele însele ursitoarele. Este vorba, credem, de o hierophanie; în acest caz, împărțirea piinilor rituale la cei trei copii simbolizează participarea lor la un destin comun cu cel al noului născut.

[33] Pentru rolul ceremonial al reprezentanților virstnici ai spiței de neam patriliniare, v. F. Lorinț și C. Eretescu, *Moșii în obiceiurile vieții familiale*, în „Revista de etnografie și folclor", 12 (1967), nr. 4, p. 299—308.

[34] Nu este mai puțin adevărat că unele atribuțiuni rituale pot să fi revenit din totdeauna moașei, în calitatea ei de reprezentantă feminină a spiței de neam. Ne gîndim în primul rînd la ritualurile de fecunditate (briul moașei, mimarea actului nașterii, acest din urmă rit fiind încadrat în ciclul nupțial și executat de către masca feminină a strămoașei).

[35] M. Eliade, *Le sacré et le profane*, Paris, 1965, p. 122.

[36] M. Pop, *Modèles de la structure sémantique des textes cérémoniaux*. Comunicare prezentată la al X-lea Congres internațional al lingviștilor, București, 1967.

https://biblioteca-digitala.ro

În satele gorjene cercetate, tradiția moșilor-nași se poate cu ușurință reconstitui sau întîlni chiar. Forma curentă a obiceiului este însă aceea ca nașii de botez să fie alții de cît moșii și aleși din afara spiței de neam. Chiar și în această formă, însă, vechea importanță a moșilor se mai afirmă. Moașa pregătește copilul pentru botez, îmbrăcîndu-l în întregime cu haine aduse de ea. Tot ea este aceea care, ajutată de nașă, duce la biserică apa pentru botez și o toarnă în cristelniță. Ea aduce copilul la biserică, în brațe. Nașa o așteaptă în pridvor. În curtea bisericii, moașa așază copilul jos, pe pămînt, rămînînd alături, pe partea dreaptă. Nașa se apropie și ea din partea stîngă, se oprește și aruncă peste copil cîteva monede de argint „răscumpărîndu-l", recunoscînd deci, implicit, drepturile pe care pînă în acel moment moașa le-a avut asupra lui. Abia după acest ritual, strict magic, nașa poate lua copilul pentru a începe botezul. Ea va fi aceea care, după botez, va duce copilul acasă, iar la masă locul de cinste revine din nou moșilor.

Între familia noului născut și moși există și alte relații rituale decît acelea care țin strict de ciclul obiceiurilor vieții, naștere, căsătorie, moarte. La prima vedere s-ar părea că aceste relații sînt determinate de rolul jucat de moși (moși-nași) la naștere, botez etc. (dacă ne ocupăm numai de ciclul nașterii). Să vedem în ce anume constau relațiile acestea. Ele se concretizează sub forma unor obligații reciproce, respectate strict, în cadru ceremonial, la prilejuri fixe. În Oltenia de nord, a doua zi de Crăciun este numită „ziua moșilor" [37] sau „ziua moșului". Femeile tinere duc în această zi, de dimineață, copiii la moașă pentru ca aceasta să le facă unele urări de bine, de sănătate. Se poate reconstitui încă ceremonialul complet al acestei practici, trecerea copilului, dacă este mic însă, printr-un colac de grîu, ridicarea lui la grindă etc.[38]

Femeile aduc moașei daruri, mîncare, băuturi, în feluri și cantități precis stabilite. La prînz, ele se întorc la casa moașei împreună cu bărbații lor și petrec toți pînă seara. Relația aceasta se menține doar cîțiva ani dacă copilul asistat la naștere este fată, dar în cazul în care copiii moșiți sînt băieți, ea este respectată pînă tîrziu. Credem de fapt că atare relații, în cazul moșilor de neam, nu sînt în primul rînd relații ceremoniale, ci de rudenie. În complexul acestora din urmă intră, ca suprapuse, relațiile ceremoniale. Este probabil ca prilejul amintit să fi reprezentat o manifestare mai complexă, în care reprezentanților vîrstnici ai neamului să li se acorde respectul cuvenit și, în calitatea lor de continuatori direcți ai tradiției, să fie solicitați în perpetuarea întocmai a acestei tradiții [39].

---

[37] Pentru Moșii de Crăciun, v. S. Mangiuca, *Călindariu Iulianu, Gregorianu și poporalu românu*, Brașov, 1881, p. 136.

[38] Pentru zona Drăgășani, am putut reconstitui un text de urare pe care moașa o face cu acest prilej copiilor : Tîta mare să trăiască nepotul/ Să îmbătrînească/ Să se facă popă/ Să ne pomenească/ Cu zilele să trăiască/ Cu norocul să hrănească/ Să aibe parte de hambare cu grîu/ Buți cu vin/ Buți cu rachiu/ Pătule cu porumb/ Al treilea casă/ Cu Sfînta Troiță/ Să trăiască nepotul (A.I.E.F., f. t. nr. 6/1966, inf. Ioana Cuculici, com. Gușoeni, jud. Vîlcea, culeg. Fl. L.).

[39] S. Mangiuca, *op. cit.* În acest sens trebuie interpretate și riturile agrare executate cu prilejul sărbătorilor de iarnă de către reprezentanții vîrstnici ai familiei, ruperea colacului etc.

https://biblioteca-digitala.ro

În alegerea moșilor de neam există un indiciu care prezintă un interes special pentru natura cercetării noastre. În Gorj, prescripțiile și terminologia obiceiului cuprind și elementul ca moșii să fie de baștină sau de moștenie. Explicația pe care informatorii o dau este aceea că, succesiv, pentru mai multe generații, moșii erau aleși din aceeași casă sau, mai bine zis, din aceeași gospodărie [40]. Semnificația este sugerată chiar de sensul cuvintelor baștină, moștenie, care desemnează proprietatea părintească, cuprinzînd de obicei și vatra vechii gospodării și desprinsă, în timp, din proprietatea de obște a satului. Moșii apar astfel legați nu numai de familia tatălui copilului, ci și de vechea gospodărie care reunea odinioară neamul într-o colectivitate de producție, de muncă. Dacă, în cazul atribuțiilor de moașă, acestea treceau cu precădere asupra nurorii, explicația o dă obiceiul ca unul din feciori (cel mic) să se căsătorească în casa părintească. Soția acestuia prelua o dată cu conducerea gospodăriei și atribuțiile rituale ale șefilor ei, după moartea bătrînilor; bineînțeles, moștenirea materială era dublată de una spirituală.

În relația urmărită, pînă aici, dintre spița de neam și manifestările ceremoniale din ciclul obiceiurilor nașterii, au fost reținute în special elementele de structură ale fiecăreia din cele două planuri. Principalul element, din obicei, l-a constituit grupul de actanți; din structura formei de viață socială, pe care o reprezintă spița de neam, s-au reliefat în principal reprezentanții vîrstnici ai acesteia, considerată patriliniar și patrilocal. Am analizat, de asemenea, prin intermediul condiției social-familiale a unor actanți, semnificația unor ceremonialuri din ciclul de obiceiuri care ne interesează. Dispunerea succesivă a acestor ceremonialuri, în care rolul reprezentanților spiței de neam patriliniare se afirmă manifest, este: nașterea, divinația, botezul, probabil și aniversarea anului, în forma mai veche încă a obiceiurilor. Rămînînd numai la acest ciclu de obiceiuri prilejuite de naștere, la ceremonialurile menționate constatăm că: ele acoperă momentele esențiale ale ciclului nașterii; sînt în principal rituri de integrare; vizează, fără excepție, în mod favorabil copilul; interesele spiței de neam sînt armonizate cu interesele noului născut, ele nu intră nici un moment în contradicție.

Relația aceasta dintre viața ceremonială și structura formei de viață socială pe care o reprezintă neamul, exprimată prin alegerea moșilor de neam, apare perturbată la un anumit stadiu de dezagregare a fenomenului. Alegerea moșilor de neam continuă să fie respectată, dar numai pentru asistarea rituală a nașterii; moșii de neam încetează de a fi nași de botez (și apoi de cununie). Faza poate fi încă surprinsă în Gorj în satele cercetate. Se realizează deci o reducere a cumulului de funcțiuni rituale pe care ei îl deținea, ceea ce implică însă și modificări în structura ciclului de obiceiuri, încă de la nivelul elementelor care intră în alcătuirea unui ceremonial. Momentul în care, în ciclul obiceiurilor de la naștere, asistența rituală a moșilor apare dublată este botezul,

[40] „Moașă făcea pe care o moșit pe tată-său, de era de baștină, din moștenie. Rămînea o fată de-a ei sau o noră, pe cine rămînea în casă la moașă. Moașă îi zicea și moșu..." (A.I.E.F., f. t. nr. 201/1966, inf. Elena D. Rădoi, 61 ani, com. Cîmpofeni, culeg. F.L).

https://biblioteca-digitala.ro

iar noii actanți sînt nașii de botez, străini de neam. Ei nu intră însă în circuitul ritual în virtutea apariției unor noi acte, ci preluînd un număr de acte efectuate pînă atunci de moșii-nași. Ei nu-și exercită funcțiile în virtutea unei calități social-familiale pe care o au aprioric, ci realizează o condiție de rudenie nonsanguină, pornind de la planul ceremonial, condiție pe care H. H. Stahl a numit-o „rudenie spirituală"[41]. Alegerea nașilor de botez, din afara spiței de neam, nu se face desigur la întîmplare, iar relațiile de rudenie spirituală au reală pondere în viața și structura comunității sătești. Vom reveni deci asupra acestui aspect în partea a doua a studiului, unde vom încerca să urmărim relația dintre structura obiceiurilor de la naștere și structura satului ca formă de viață socială. Ceea ce interesează pentru moment este altceva, și anume influența pe care modelul tradițional a continuat să o exercite chiar după dispariția sa. Este vorba, în cazul nostru, despre alegerea moșilor de neam patriliniari și alegerea nașilor străini de neam. Nașii pentru botez sînt aleși de familia tatălui copilului; vechiul sistem patriliniar se impune în continuare, deși alegerea era în afara grupului de rude. Pentru alte botezuri (sau în continuare pentru căsătoria copilului) din casă, nașii sînt aleși din cadrul aceleiași gospodării, funcția transmițîndu-se deci ereditar, așa cum tradiția prevedea odinioară pentru moși (moșii-nași). În Gorj există prin urmare „nași de baștină" „de moștenie", așa cum existau moși de baștină, semnificația conferită de termenii „moștenie", „baștină" fiind comună. Transmiterea aceasta a funcției se face din nou pe neamul de nași considerat patriliniar, generații după generații, feciorul care moștenește casa bătrînilor (nași) va fi la rîndul său naș cu soția sa.

Familia care solicită asistența rituală se conformează și ea prescripțiilor vechiului model. Nașii sînt respectați în formele în care se manifestă respectul față de moșii de neam. Li se duc daruri la o zi anume, suprapusă uneori „zilei moșului"; relațiile acestea sînt mai îndelung respectate pentru băieți, mai puțin timp pentru fete, deoarece numai cei dintîi își păstrează la cununie nașii de la botez. Se constată un automatism al transmiterii modelului vechi, ceea ce reprezintă de fapt un aspect din mecanismul tradiției.

Pornind de la cîteva elemente ale planului care cuprinde grupul actanților, și în principal de la calitatea lor de membri ai unui grup consangvin, am urmărit consecințele acestor elemente pentru structura acțională și structura funcțională a ciclului obiceiurilor de la naștere. Am putut sesiza, în structura acțională, existența unor acte rituale a căror prezență se explică prin calitatea social-familială a celui care le efectuează. De asemenea, în structura funcțională a unor ceremonialuri, aceeași calitate se impune, rostul lor fiind încadrarea noului născut în seria de generații a spiței de neam.

---

[41] H. H. Stahl, *Rudenia spirituală din năsie la Drăguș, Făgăraș*, în „Sociologie românească", an. I, nr. 7—9, p. 25—26.

https://biblioteca-digitala.ro

COUTUMES RATTACHÉES À LA NAISSANCE EN OLTÉNIE DU NORD

Parmi les grandes catégories de coutumes qui ont formé jadis l'ensemble des manifestations rituelles, dans la zone qui nous intéresse, les cycles rattachés à l'existence humaine paraissent les mieux conservés. Certainement, les manifestations consacrées aux moments importants de la vie (naissance, mariage, mort), représentent une entité relativement indépendante, dont l'objet commun est l'être humain. Par l'intermédiaire d'un langage symbolique, ces manifestations expriment la constance d'une préoccupation, celle de considérer la condition humaine conformément aux données d'une ancienne vision anthropocentrique ; elles se proposent, aussi, de réaliser l'intégration de l'individu aux groupes d'âge, de sexe, à la lignée consanguine, à la communauté villageoise, tout en respectant des normes traditionnelles.

C'est sur ce dernier aspect du problème que l'auteur a fixé son attention, plus précisément encore sur la relation qu'on peut saisir entre la structure rituelle du cycle de la naissance et les traits caractéristiques de la lignée consanguine.

On détermine le rôle de la lignée, sa valeur de cadre social, on analyse les manifestations les plus importantes, dont le sens est donné par la qualité sociale-familiale des pratiquants. Accomplis par les représentants de la lignée paternelle du nouveau-né, la réception symbolique de l'enfant, les cérémonies divinatoires, certains moments du baptême, l'anniversaire, sont susceptibles d'être interprétés comme actions symboliques ayant pour but l'intégration d'un nouveau membre à la communauté consanguine.

https://biblioteca-digitala.ro

CONCRETIZĂRI DE TIMP ȘI SPAȚIU ÎN BASMELE DIN VALEA GURGHIULUI

NAGY OLGA

Cu aproape patruzeci de ani în urmă, Berze Nagy János menționa extratemporalitatea și extraspațialitatea basmului popular, relevîndu-i caracterul transcendental. Conform părerii sale, faptul este atestat prin drumul lung al eroului, drum despre care „nu se știe cît durează"; prin timpul „a fost odată, cîndva, nu se știe cînd"; prin incomensurabilele distanțe în timp și spațiu și prin localizarea acțiunii „undeva dincolo de această lume reală"[1].

Într-adevăr, eroul basmului — deși plecat din lumea noastră pămînteană — ajunge, datorită aventurilor sale miraculoase, în împărăția Furtunii și a Soarelui, la Sfînta Vinere și la Sfînta Duminică, dincolo de Muntele de Sticlă, la Munții-care-se-bat-cap-în-cap, coboară pe tărîmul celălalt, în Lumea Neagră, sau urcă în cea de-a treia sferă, deasupra Pămîntului și așa mai departe. În această lume diferită de a noastră, în „geografia" sa aparte [2], acționează miracolul și forțele magice, nu legitățile obiective ale universului fizic. Așadar faptul că basmul este în afara timpului și spațiului constituie un *sine qua non* al său.

Cadrul basmului este deci alcătuit din libertatea și posibilitățile nelimitate în timp și spațiu, în care se desfășoară acțiunea. Totuși, în acest cadru, zborul liber al imaginației apelează mereu la realitate [3]. Împletirea miraculosului cu realul este de asemenea un specific al basmului. Poporul nu cunoaște abstracțiunea; imaginația sa plastică exprimă concretizat pînă și abstractul. Pe la începutul anilor patruzeci, Ovidiu Papadima a demonstrat, cît se poate de just, această trăsătură specifică a felului de a vedea al poporului [4].

Povestitorul caută să apropie lumea basmului cît mai mult de realitate și reușește s-o facă „legînd uneori timpul și spațiul de o anumită

[1] Berze Nagy János, *Mese*, în *Magyarság néprajza*, vol. III, Budapesta (f.a.), p. 277.
[2] Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, București, 1966, vol. I, p. 62.
[3] Ovidiu Bîrlea, *ibidem*, p. 26—27.
[4] Ovidiu Papadima, *O viziune românească a lumii*, în *Studii de folclor*, București, 1941, p. 25.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 531—543, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

persoană, de un anumit loc, de un anumit timp'' — după cum constată Berze Nagy János —, care stabileşte că acest procedeu nu este un fenomen obişnuit [5]. Lutz Röhrich depistează slabe urme de localizări chiar şi în poveştile fraţilor Grimm şi consideră că avem de-a face cu una din modalităţile raţionalizării [6].

În materialul foarte bogat, de proză populară, din Valea Gurghiului sau, mai precis, în repertoriul muncitorilor forestieri (al acelora ce trec drept povestitorii cu faimă ai ţinutului), amprentele lumii moderne, tehnicizate, nu sînt sporadice, ci constituie un fenomen caracteristic. Printre ele se numără şi modificarea concepţiei asupra timpului şi spaţiului. Tocmai din această cauză nu putem neglija studierea lor. Care sînt factorii ce au generat acest fenomen? În ce fel aceste infiltraţii influenţează structura, stilul şi forma basmului? Putem să considerăm că aceste basme sînt variante corespunzătoare stilului epocii?

Vom încerca să răspundem la aceste întrebări studiind cele 94 basme, culese şi înregistrate pe bandă de magnetofon, de la 18 povestitori români şi maghiari din Valea Gurghiului, şi anume din satele : Ibăneşti (I.), Toaca (T.) şi Glăjărie (G.) [7].

RITMICITATEA FORMEI DE VIAŢĂ — MODIFICAREA VIZIUNII ASUPRA TIMPULUI ŞI SPAŢIULUI

Povestitorii în ale căror basme — după cum vom vedea — a pătruns ritmicitatea formei de viaţă moderne, tehnicizate, alterînd atît de profund mentalitatea ţărănească patriarhală, dimpreună cu viziunea corespunzătoare asupra timpului şi spaţiului, sînt muncitori forestieri şi au lucrat mai multe decenii în Munţii Gurghiului sau, şi mai departe, la diferite exploatări forestiere, efectuînd deci o muncă sistematică ca muncitori forestieri. Aşadar, viaţa lor se desfăşoară într-o continuă ritmicitate : începerea şi terminarea lucrului, masa de amiază şi de seară, odihna, plecarea acasă de sîmbătă sau încasarea salarului, toate îşi au orele lor fixe, la fel cu plecarea trenului care îi transportă acasă şi înapoi, o dată pe săptămînă. Ei muncesc colectiv şi în acord ; în propriul lor interes, trebuie să ştie să-şi calculeze şi ei cîştigul, acesta fiind la rîndul său precis şi exact, direct proporţional cu munca depusă. Oamenii aceştia citesc ziare şi ştiu că totul se petrece, în ţara întreagă, după un plan riguros ; exactitatea şi precizia au devenit deci unul din elementele importante ale vieţii lor. Numai datorită acestui fapt putem înţelege acele elemente de obiectivizare a timpului şi spaţiului pătrunse în basmele lor, deşi sînt atît de străine de spiritul basmului. Penetraţia aceasta a survenit din îmbinarea a doi factori : a) caracterul determinat al felului lor de a gîndi spontan şi instinctiv, adică al conştiinţei lor, în conformitate cu care ei nu pot formula decît în felul acesta, precis ; b) tendinţa conştientă de a-i oferi ascultătorului —

[5] Berze Nagy János, *op. cit.*, p. 314.

[6] Lutz Röhrich, *Märchen und Wirklichkeit*, ediţia a II-a, Wiesbaden, 1964, p. 201.

[7] Materialul înregistrat pe benzi de magnetofon şi păstrat în arhiva Secţiei de etnografie şi folclor a Academiei Republicii Socialiste România, Filiala Cluj, de următorii culegători : Virgil Florea (Toaca), Nagy Olga, Vöö Gabriella (Glăjerie), Nagy Olga (Ibăneşti).

https://biblioteca-digitala.ro

asemănător lor şi dotat şi el cu o mentalitate modernă — un mod de exprimare adecvat cît mai precis şi mai exact, în scopul de a accentua verosimilul şi de a capta interesul.

Am grupat fenomenele acestea în trei categorii :

1) exprimarea distanţei şi a cantităţii ; 2) determinarea datei exacte a acţiunii ; 3) vîrsta exactă a eroilor basmului.

1. Podul de aur lîngă care se desfăşoară lupta cu balaurul se află la 2 km de palatul împăratului (Horvat Dumitru, 71 ani, I.), iar distanţa dintre erou şi urmăritorii săi este de 90 km (Ion Matei Tudoranu, 61 ani, I.) ; zmeul îşi azvîrle buzduganul în palatul său, de la o depărtare de 3 km ; în schimb, eroul îl rearuncă la o distanţă de 6 km (Ion Porav, 47 ani, I.) ; călare pe calul năzdrăvan, Cenuşotcă sare la o înălţime de 300 m, spre a ajunge pînă la merele de aur (Ion Suciu, 58 ani, T.) ; şarpele adus acasă de omul sărac creşte miraculos de la o zi la alta : el atinge lungimea de 40 m şi grosimea de 30 cm, apoi de 50 m, pentru a sfîrşi prin a cîştiga lungimea de 2 km şi grosimea de 20 m (Ion Porav, 47 ani, I.).

Deşi nu este vorba de un fenomen general, ci de unul accidental, chiar în cazul povestitorilor de mai sus, trebuie să ne ocupăm de el, deoarece ilustrează foarte bine cît de profund şi de temeinic s-a modificat în aceste cazuri concepţia de spaţiu exprimată în basmul popular. Să ilustrăm doar printr-un singur exemplu : în variantele vechi din tipul Cenuşotcă (AaTh. 530), povestitorul sugerează gravitatea încercării, respectiv stabileşte dimensiunile ei în spaţiu, în felul următor : mărul de aur (sau năframa) trebuie să se ia din vîrful Muntelui de Sticlă, de pe un brad înalt, dintr-un copac fermecat, din fereastra ultimului etaj al palatului, sau din vîrful bradului al cărui trunchi iese pe fereastră. Aşadar „dimensiunea" încercării este exprimată în basmul popular prin imagini palpabile care, pe lîngă că sînt frumoase, activează imaginaţia auditorului şi n-o frînează : fiecare dintre ascultători *îşi poate imagina* în felul său distanţele excepţionale. Atunci însă cînd povestitorul indică distanţe precise, exprimate în cantităţi spaţiale obiective, el nu activează imaginaţia ascultătorului, ci îi taie firul dintr-o singură lovitură, deşi dimensiunea încercării constituie o expresie adecvată felului de a gîndi modern.

Basmul popular exprimă distanţele mari fie prin numărul opincilor de oţel făcute ferfeniţă, sau prin cele zece toiege de fier tocite (într-un basm cules recent din Sălaj eroul străbate călare un drum atît de lung încît „se rod pînă la genunchi picioarele cailor"—mg. 1697 II h), fie prin timpul necesar străbaterii drumului : „cale de nouă ani". Această expresie, pe lîngă faptul că, cu ajutorul hiperbolizării, exprimă proporţii veridice din punct de vedere artistic, este corespunzătoare în acelaşi timp felului de a gîndi al ţăranului cu mentalitate veche, de vreme ce numai cu cîteva decenii în urmă acesta exprima distanţele spunînd că cutare sau cutare loc se află la un ceas de mers, sau la trei ceasuri. Nu trebuie să uităm că şi în poveştile vechi pătrunseseră unităţile de măsură specifice epocii : barba piticului era de şapte coţi ; piticul se numea Statu-Palmă-Barbă-Cot ; Tom Degeţelul încălţat cu cismele fermecate făcea paşi de şapte „leghe" etc.

Datele cifrice exacte şi precise, puse în locul imaginii din basm, semnalează faptul că tradiţiile artistice cedează teren şi ajung pe plan secundar faţă de influenţa nouă, tehnicizantă, străină de artă, pe care o exercită epoca modernă.

https://biblioteca-digitala.ro

2. Dacă exemplele citate pentru ilustrarea categoriei de fenomene de mai sus sînt, ce-i drept, caracteristice, dar numai în privinţa materialului cîtorva povestitori, cele ce urmează — şi care exprimă timpul în mod precis, exact, obiectivizat — sînt mult mai frecvente şi caracteristice pentru basmele unui număr mai mare de povestitori.

Împăratul cere săvîrşirea încercării pentru ora 8 şi 15 minute (Suceava Bozon, 68 ani, I.); înainte de luptă, eroul doarme cinci minute (Ion Suciu, 58 ani, T.); el intră în grajd, la calul năzdrăvan, la ora nouă fără zece minute şi rămîne acolo timp de un sfert de oră (idem); moşneagul miraculos îi dă eroului astfel de sfaturi, pentru ca acesta să o poată învinge pe fata de împărat îndrăcită: „Porneşte la slujbă la opt şi jumătate... la nouă fără cinci aşază-te în clopotniţă... fetei de împărat îndrăcite îi trebuie un sfert de ceas pînă să ajungă acolo..." (Jakab I., 40 ani, G.); eroul soseşte la palatul împăratului la orele zece seara (idem) şi duminică dimineaţa între orele şase şi şapte la Sfînta Duminică (Suceava Bozon, 68 ani, I.); în schimb, el porneşte mai departe la ora opt şi cinci minute (idem); „mitingul" cu ocazia căruia eroul este încoronat are loc la 23 august (Ion Suciu, 58 ani, T.).

Am enumerat, din sute de cazuri, numai exemplele cele mai frapante; în general însă se indică luna: mai, august etc. Durata călătoriei eroului se specifică în săptămîni sau în luni, indicîndu-se şi în care lună anume, iar data acţiunii fixate se menţionează nu numai în ore, ci şi în minute şi nu arareori în secunde.

Să încercăm a sugera acum pierderea suferită de basmul popular prin generalizarea acestor elemente noi şi totodată străine basmului. Pentru a *sugera* timpul (*deci nu pentru a-l măsura în mod precis şi obiectiv*), basmul popular din trecut apela la cele mai diverse procedee artistice şi stilistice. În studiul său intitulat *Estetica basmului*, Călinescu consideră că Serilă, Mizilă şi Zorilă (avînd drept corespondenţi pe Est, Éjfél şi Hajnal, în basmele maghiare) sînt „personificări ale cronologiei unei durate de 24 ore"[8]. În acelaşi fel putem considera personajele mitice: Sfînta Luni, Sfînta Marţi, Sfînta Vinere etc., drept personificări ale zilelor săptămînii. (Eroul soseşte la Sfînta Duminică într-o zi de duminică; la Sfînta Vinere într-o zi de vineri etc.) Timpul, ca şi distanţa, este exprimat prin comparaţii poetice: „Cît te ştergi la ochi" înseamnă durata de o clipă; viteza calului năzdrăvan este comparată cu a vîntului sau a gîndului. Eliminarea din basm a acelei viziuni a timpului care urmează legile miraculosului şi nu legităţile obiective semnalează implicit şi *pierderea credinţei în basm şi în miraculos*. Cînd povestitorul exprimă faptele miraculoase ale eroului în unităţi de timp obiective şi precise, el validează nu numai acea instinctivă şi deprinsă aderare obiectivă la lumea exterioară, ci şi tendinţa de a exprima miraculosul (oricît de ciudat pare!) prin unităţi obiective de măsură ale timpului şi spaţiului.

3. Cea de-a treia grupă de fenomene — adică determinarea vîrstei exacte a eroilor — poate fi considerată drept acelaşi simptom specific epocii, pe care l-am demonstrat mai sus. În basmele următorilor povesti-

[8] George Călinescu, *Estetica basmului*, Bucureşti, 1965, p. 75.

https://biblioteca-digitala.ro

tori al căror nume îl întîlnim mai frecvent, ca : Ion Porav, 47 ani, I. ; Petra Vasile, 68 ani, T. ; Jakab István, 40 ani, G. ; Petre Puşcaş, 44 ani, I., eroii au o vîrstă bine precizată : fetele de împărat au 16 ani în momentul cînd sînt cerute în căsătorie, iar feciorii de împărat au 18 sau 20 de ani. Şcolarizarea feciorului de împărat are loc la date precise : el începe să meargă la şcoală cînd are şase ani şi absolvă şapte clase elementare pînă la vîrsta de paisprezece ani. În căutarea balaurului, eroul va pleca doar la vîrsta mai matură de 21 ani ; cît despre Făt-Frumos şi mînzul său năzdrăvan, ei au şaisprezece ani cînd pornesc la drum. Exemple s-ar mai putea înşira.

Trebuie să relevăm un fenomen aparte, cu adînci semnificaţii asupra raporturilor, de mare complexitate, ce există între psihologia povestitorilor şi structura tipologică a naraţiunilor acestora, respectiv între trăirile unei anumite vîrste prin identificare cu protagoniştii basmelor [9].

Aşa, de pildă, în unele poveşti ale lui Ion Porav, 47 ani, eroii au vîrsta de 40—44 ani, menţionîndu-se că această vîrstă este a unei deplinătăţi sufleteşti şi trupeşti, în care dragostea şi savurarea vieţii au un rol preponderent. Un mobil psihic similar îl determină pe povestitorul Jakab István, 44 ani, să combine două tipuri deosebite. La finele primului tip eroul maturizat începe, în cadrul celui de-al doilea tip, un nou ciclu de aventuri, la etatea de 40—45 ani.

La un alt povestitor, Ion Dan, 62 ani, eroul tînăr „îmbătrîneşte", atingînd vîrsta de 60 ani.

Este îndeobşte cunoscut amănuntul că eroul de basm nu are *o anumită* vîrstă. Personajele basmelor nu sînt oameni aievea, ci tipuri. Dar precizarea vîrstei eroilor basmului, prezentarea dezvoltării lor, ba chiar specificarea îmbătrînirii au apropiat de realitate aceste figuri tipizate şi atemporale, transformîndu-le în oameni reali. Prin aceasta însă basmul a fost privat de acel caracter monoplan, univoc, care — după Max Lüthi — constituie o trăsătură esenţială a basmului. El este de părere că din basm lipseşte dimensiunea timpului — „die Dimension der Zeit" — şi îşi ilustrează afirmaţia tocmai cu faptul că, pe de o parte, eroii de basm nu au vîrstă, iar pe de altă parte ei nu evoluează, nu îmbătrînesc [10]. Prin extirparea acestei caracteristici esenţiale, despre care spune şi Lüthi că nu poate fi depistată în basmul popular în acest mod „pur" şi „abstract", variantele de astăzi se apropie de povestire sau de nuvelă. Tendinţa aceasta spre nuvelizare poate fi demonstrată şi în nenumărate alte situaţii, la povestitorii contemporani [11].

După cîte am constatat, aşadar, introducerea acestui element, în aparenţă mărunt, zguduie din temelii basmul, însă — dat fiind că în acelaşi timp el îl apropie de prezent şi chiar îl trece în prezent — poate fi considerat drept o inovaţie folositoare basmului şi totodată caracteristică pentru forma sa de azi.

---

[9] Lutz Röhrich, *op. cit.*, p. 227.

[10] Max Lüthi, *Das europäische Volksmärchen, Form und Wesen*, ed. a II-a, Bern und München, 1960, p. 20.

[11] Ovidiu Bîrlea, *op. cit.*, p. 26 : „De obicei ei „nuvelizează" basmele cele mai fantastice fără să simtă anacronicul".

https://biblioteca-digitala.ro

PEISAJE ŞI PERSONAJE FAMILIARE ALE POVESTITORULUI

În lucrarea sa de mai multe ori citată — *Märchen und Wirklichkeit* —, Lutz Röhrich, analizînd culegerile fraţilor Grimm şi culegerile mai recente de poveşti populare, descoperă şi el integrarea mediului familiar („heimisches Milieu")[12] în basmul popular.

Penetraţia peisajului natal în materialele studiate de noi are loc în două feluri:

a) povestitorul compară sau leagă de peisajul natal sau de o persoană cunoscută din satul său evenimentele petrecute în basm. Astfel: „apoi au coborît o coastă cum e la noi a Secuieului"; „apoi au coborît cum e Pietroasa din preajma lui Dumitru lui Iordace" (Matei Ion Todoran, 55 a., I.); „au suit muntele cum ar sui cu oile pe Cristeşti" (Ion Suciu, 58 ani, T.);

b) sau, printr-o întorsătură mai îndrăzneaţă, plasează în peisajul natal acţiunea basmului: eroul se duce la tîrgul din Gurghiu (Dan Mariuca, 71 ani, I.), sau la cel din Sîngeorz (Ion Suciu, 58 ani, T.), sau la hanul din Mociari, de lîngă Reghin (Marinică Puşcaş, 29 ani, I.); regina îşi pierde inelul de aur la Lăpuşna, în pîrîul Răchiteu (Ion Porav, 47 ani, I.).

Aproape în toate basmele narate de Ion Suciu, de 58 ani, din Toaca, eroii se mişcă în peisajul natal al povestitorului. Aceste localizări repetate ale acţiunii, legarea ei de anumite locuri şi persoane, culoarea locală, contrastul creat prin corelarea lumii miraculoase cu cea reală, cunoscută, conferă poveştilor sale un farmec deosebit. Iată cîteva exemple: cavalerii, plecaţi dimpreună cu eroul să lupte pentru a obţine mîna fiicei de împărat, pornesc din Toaca la Reghin, trec călări la Hodac, ajung pînă la podul Hodacului, unde eroul găseşte o potcoavă de aur şi o culege de pe jos; apoi ajung la Gurghiu, unde eroul găseşte un inel de aur, după care grupul trece podul peste Mureş la Iernuţeni şi soseşte la Reghin. Descrierea corespunde întocmai drumului dintre Toaca şi Reghin. În alt basm, eroul călătoreşte „pe drumul Isticeului, pe valea Lorelor şi pe creasta colinei, pe unde sînt coborîţi buştenii". Iar în altul, eroul merge „pe jos spre Glădeni... prin hotarul Glăjăriei..." sau „pe din gios de Orăştie".

În cadrul tipului de basm „Fraţii cu părul de aur" (AaTh. 707), băieţii cu părul de aur ar urma să fie executaţi de către un ţigan din Toaca, numit Sprinten, iar baborniţa cea rea porunceşte ca mama lor să fie zidită într-un zid ridicat de Toader Vînturesti, căci „acela era zidar pe vremea aceea". Mai tîrziu, fraţii cu părul de aur ajung înapoi în sat şi se duc la primărie; întrebînd cine este primarul, li se răspunde: „Aici, Florea lui Popista — căci acela era pe atunci" — adaugă povestitorul. „Dar juratul?" „Lae a lui Hărmălae", pe cînd omul de serviciu a fost Cozma lui Pofoiu... Eroii intră la Gheorghe a Constantinului lHurdăbău, spre a-i cere informaţii, precum şi la vecinul acestuia, Mitu ui Gavrilă, din Toaca, etc.

Avem de-a face, indiscutabil, cu improvizări spontane ale povestitorului, cu aşa-zise inspiraţii de moment, deoarece referirile la locuri şi persoane sînt variabile în funcţie de auditor. Aceasta, deoarece inter

[12] Lutz Röhrich, *op. cit.*, p. 201.

https://biblioteca-digitala.ro

călările cu caracter intim sînt „interesante" şi stîrnesc rîsul (căci acesta e scopul lor) numai în cazul unor persoane care cunosc peisajul şi persoanele despre care e vorba. Constatarea am făcut-o adesea în cursul recentelor noastre culegeri, dar întotdeauna numai în cazul unor buni povestitori. În acelaşi timp, am fost martorii felului în care a reacţionat auditorul: de fiecare dată, acesta onora strădaniile povestitorului rîzînd cu poftă şi dînd replica acestor „adaosuri de condimentare". Toponimele şi numele de persoane cunoscute, intercalate brusc, aproape cu brutalitate, au aproape efectul unui şoc, prin contrastul generat. Procedeul este de fapt o supapă şi slujeşte destinderii încordării dramatice a acţiunii basmului. Este un moment de relaxare, o întrerupere în tensiunea pricinuită de urmărirea desfăşurării destinelor eroilor şi de trăirea acestei desfăşurări. În acelaşi timp, procedeul restabileşte echilibrul necesar între miracol-verosimil, trăire-înstrăinare, dramatic-comic. Povestitorul semnalează parcă realitatea, sugerează că totuşi întîmplarea nu trebuie luată în serios, dar în momentul următor îşi antrenează din nou auditorul, prin puterea imaginaţiei sale. Avem de-a face cu o metodă conştientă a povestitorului — creator şi totodată artistic dramatic —, iar efectul generat de el dă naştere, în caz de succes, legăturii dintre artistul dramatic şi publicul său, oferindu-le emoţii artistice comune.

Fără să-şi dea seama, prin aceste improvizaţii povestitorul transformă lumea abstractă a basmului în ceva pămîntean, autohton şi familiar. Inspiraţia provine din tendinţa spiritului popular de a transforma abstractul în palpabil. Putem deci presupune că nu este vorba de un fenomen de provenienţă recentă. Dacă culegerile mai vechi nu indică decît urme vagi ale acestui fenomen, considerăm că pot exista două cauze, şi anume: pe de o parte, culegătorii deseori au eliminat aceste elemente, considerîndu-le probabil plate şi vulgare, incompatibile cu caracterul cristalin calificat drept clasic al basmului[13]. Pe de altă parte, în trecut, culegerea nu se efectua întotdeauna în ambianţa şi atmosfera fără de care improvizaţiile nu iau naştere.

ORIZONT LĂRGIT

În opera sa deja citată, Ovidiu Papadima constată că „geografia, cunoaşterea lumii e necesară ţăranului într-atît cît îi cer condiţiile sale de viaţă mai simple sau mai complexe..."[14]. De la data acestei constatări, valabile de altfel şi astăzi, orizonturile ţăranului contemporan s-au lărgit: o dată cu industrializarea, el cunoaşte lumea — în cazul nostru — şi dincolo de limitele marilor exploatări forestiere. Îşi trimite copiii la învăţătură, aceştia statornicindu-se mai apoi şi în alte regiuni; ziarul, cinema-

[13] Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", I (1956), nr. 1—2, p. 110: „... cu toate strădaniile meritorii ale predecesorilor noştri, se poate spune că naraţiunea populară în forma ei autentică de manifestare orală a rămas necunoscută cu foarte puţine excepţii, pînă în zilele noastre". Mai vezi şi: Kovács Agnes, *Benedek Elek és a magyar népmesekutatás*, în „Ethnographia", LXXII, 3 (1963), p. 435.

[14] Ovidiu Papadima, *op. cit.*, p. 42.

https://biblioteca-digitala.ro

tograful, ba chiar televizorul, în ultima vreme, contribuie şi ele la îmbogăţirea cunoaşterii. Or, de vreme ce adesea povestitorul întreţese în poveste propria-i experienţă de viaţă, în basmele din Valea Gurghiului au pătruns, încetul cu încetul, diferitele regiuni şi oraşe mai îndepărtate ale ţării.

Frecvenţa cea mai mare o are Bucureştiul. E firesc ca împăratul şi împărăteasa din basm să locuiască la Bucureşti, de unde vin să-şi facă vilegiatura la Lăpuşna ; după ce împărăteasa îşi pierde inelul, eroul pleacă pe jos la Bucureşti. Descrierea reală a palatului, cu scări multe şi cu gardă, nu mai indică un palat imaginar. Povestitorul (Ion Porav, 47 ani, I.) a muncit cîţiva ani în şir la Bucureşti, ca ziler. Cenuşotcă e citat de către miliţieni, în vederea înfăţişării la împărat, la Bucureşti (Ion Suciu, 58 ani, T.), iar mai tîrziu zboară pe deasupra Bucureştiului, călare pe calul său de aramă, de argint şi de aur (idem). „Mitingul" din comună este organizat de „domnii veniţi din Bucureşti" (idem), iar eroul se duce la judecată, să-şi caute dreptatea, tot la Bucureşti (Marinică Puşcaş, 29 ani, I.). Într-un singur caz (AaTh. 567) se întîmplă ca, în peregrinajul lor, eroii să ajungă la Focşani, trecînd prin Comarnic ; în acest caz, reşedinţa împăratului e la Focşani şi tot acolo se stabilesc şi eroii. (Comunicare personală a cercetătorului C. Bărbulescu, atestînd o strînsă legătură între Valea Gurghiului şi zona sudică a Moldovei.) În cazul povestitorului Ion Porav, de 47 ani, I., este vorba de o simplă înlocuire : femeia necredincioasă îl trimite pe bărbatul ei la Marea Neagră, să-i aducă spumă de mare. În general, în alte variante, figurează Marea. În cazul lui Tinca Leon, 40 ani, I., şi anume în două basme, depărtarea mare este sugerată prin formula „dincolo de Marea Neagră".

În cazurile de mai sus, localizarea în anumite oraşe din ţară sau includerea anumitor fluvii sau a Mării nu afectează nici structura şi nici stilul basmului. Este vorba de o simplă substituire, care însă are drept efect creşterea veridicului poveştii.

Cele două războaie mondiale au lărgit şi mai mult orizonturile. Părăsind satul, eroul a fost purtat, de fluctuaţiile războiului sau de prizonierat, prin jumătate Europa, ani în şir. Sub impresia unor astfel de trăiri pătrund în basmele povestitorului Ion Suciu din Toaca elemente ca piţulele lui Franz-Josef ; sau, în basmul lui Dumitru Iordace, de 71 ani, I., următorul fragment : eroul ajunge în ţări străine şi se interesează de cauza doliului general ; constatînd însă că limba vorbită de el nu e înţeleasă de localnici, caută să vorbească cu ei germana, italiana şi maghiara. Menţionăm că povestitorul nostru cunoştea toate trei limbile respective, din primul război mondial, făcut în armata monarhiei habsburgice. Jakab Isván, de 40 ani, G., narează o poveste al cărei erou era atît de inteligent, încît, pe parcursul aventurilor trăite prin străinătăţi, a învăţat franceza, italiana şi germana. La Ibăneşti am înregistrat pe bandă de magnetofon, în cadrul tipului 930 B, un număr de 8 variante în care gospodarul care dă sfaturi se transformă în ţarul Rusiei, iar servitorul despărţit mult timp de nevastă-sa devine prizonier de război. Este vorba de o fixare neobişnuită a motivului introductiv.

Pe lîngă aceste modificări spontane şi neînsemnate, povestitorul introduce, conştient uneori, în basm cunoştinţele sale cu caracter politic referitoare la „străinătăţi". Vom da un exemplu ilustrativ.

https://biblioteca-digitala.ro

Petre Puşcaş din Ibăneşti îşi începe basmul, aparţinînd tipului AaTh. 315, cu un motiv străin de acest tip : eroul este atît de inteligent, încît absolvă şcolile cu calificative excelente, este mult apreciat, dus în capitala ţării şi făcut ministru. Datorită activităţii sale, onestitatea şi probitatea cunosc o veritabilă înflorire, drept care, invidioşi, ceilalţi miniştri votează într-o şedinţă demiterea lui, în timp ce el se află în „delegaţie în Anglia". Eroul se întoarce atunci în satul natal. Abia din acest punct începe partea tradiţională a basmului. Adaosul respectiv se datoreşte probabil ambiţiei povestitorului, dornic să-şi ilustreze cunoştinţele politice, dar în acelaşi timp şi dorinţei frecvent exprimate în basme de a se promova la cîrma ţării oameni cinstiţi şi drepţi ; tendinţa aceasta nu şi-a putut găsi, în acest caz, continuarea expresiei şi deci firul s-a curmat.

Asemănător cazului lui Puşcaş, în unul din basmele lui Ion Porav din Ibăneşti, eminent povestitor de tip creator, eroul îi păcăleşte pe evreii bogaţi, spunîndu-le că vine din America şi caută directori pentru fabricile de acolo. Datorită vicleşugului, el reuşeşte să le vîndă pălăria pseudofermecată despre care Petrişor „demonstrează" că „plăteşte singură", precum şi băţul despre care „demonstrează" de asemenea că „învie morţii". În cazul de faţă, povestitorul a integrat organic acest motiv în structura basmului (AaTh. 1539).

Includerea numelor de ţări străine sau a unor amănunte legate de ele a avut loc în urma intervenţiei individuale a povestitorilor. În cazul primului dintre exemplele noastre, această introducere de elemente noi generează disproporţie şi alterează caracterul finit al basmului. În celălalt caz, scopul a fost pur şi simplu crearea unui efect umoristic. Considerăm însă că, în ambele cazuri, este vorba de dorinţa ilustrării faptului că povestitorul „se pricepe" şi la politică şi are o cultură generală. La fel şi în cazul lui Ion Suciu, de 58 ani, din Toaca ; în cadrul tipului AaTh. 567, cei doi fraţi despărţiţi îşi telefonează la Geneva. Trebuie să menţionăm că vechile laude la adresa povestitorilor, cum ar fi „bun de gură", „tacticos" sau „pontos", se referă la calităţile lor de stilişti, pe cînd unele mai noi, ca „ala citeşte ziare" sau „politicos", adaugă sensuri noi acestor aprecieri.

PONDERE ŞI CONTEMPORANEITATE

Am relatat fenomenul prin intermediul celor mai caracteristice exemple. Întrebarea următoare este : ce proporţie reprezintă aceste exemple ca frecvenţă, precum şi ce importanţă au în totalitatea materialului cercetat ? În 28 din 94 poveşti, concepţia asupra timpului şi spaţiului, arătată mai sus, este un fenomen *caracteristic*, *frecvent* şi *sistematic*. Procentual, raportul este de 29,7% din totalul materialului (categoria A). În 8 dintre poveşti, fenomenul survine sporadic şi accidental, reprezentînd 8,7% (categoria B). În sfîrşit, marea majoritate a poveştilor — 58 piese — se caracterizează prin *lipsa totală* a fenomenului. Categoria aceasta reprezintă proporţia cea mai masivă : 61,7% (categoria C).

Din această analiză cifrică s-ar putea conchide că fenomenul studiat nu poate fi considerat drept unul important sau caracteristic pentru

https://biblioteca-digitala.ro

povestitul din Valea Gurghiului. Totuşi, un studiu mai aprofundat şi mai complex — care ţine seamă de funcţia diferitor basme şi a povestitului în această regiune, stabilind dacă interpreţii poveştilor sînt sau nu păstrători, poate chiar continuatori ai materialului tradiţional — ne îndeamnă să fim cît se poate de prudenţi în formularea concluziilor.

În cele ce urmează ne vom referi la rezultatele obţinute în studierea basmelor aceloraşi povestitori[15], rezultate care, după părerea noastră, sînt decisive în problema de mai sus.

Considerăm că nu întîmplător cele 28 basme din categoria A acoperă întregul repertoriu de proză studiat al *anumitor* povestitori.

Cine sînt aceştia?

Ion Porav, de 47 ani, şi Petre Puşcaş, de 44 ani, din Ibăneşti; Ion Suciu, de 58 ani, şi Vasile Petra, de 61 ani, din Toaca; Jakab István, de 40 ani, din Glăjărie, sînt povestitori recunoscuţi şi apreciaţi în Valea Gurghiului. De mai bine de douăzeci, ba chiar de treizeci de ani, din prima lor tinereţe, ei şi-au învăţat poveştile ca muncitori forestieri, tăietori şi cărbunari în Munţii Gurghiului (Lăpuşna) din apropiere şi tot acolo au devenit povestitori cu faimă. Munca la munte asigură chiar şi astăzi funcţia vie a povestitului. (Deoarece Gabriela Vöö se ocupă într-un studiu special de factorii povestitului în Munţii Gurghiului[16], de data aceasta nu voi insista asupra acestui lucru.) Aşadar, poveştile auzite şi narate aici sînt deosebit de importante din punctul de vedere al conservării şi continuării tradiţiei. În studiul său consacrat povestitorului de la munte *Kurcsi Minya*, József Faragó constată că, sub aspectul funcţiei şi caracterului, repertoriul narat la munte este „activ" şi „permanent"[17]. Constatarea, făcută prin 1960, este pe deplin valabilă şi în legătură cu materialul complet al povestitorilor, studiat de noi, atît în privinţa caracterului său, cît şi din punctul de vedere al funcţiei îndeplinite.

În acelaşi timp, cele 58 poveşti narate de către povestitori numai ocazional, sporadic, în familie sau uneori printre vecini, dar în nici un caz sistematic, constituie un repertoriu „sătesc"[18], fiind un material ocazional şi pasiv, care nu poate fi luat în considerare din punctul de vedere al conservării sau continuării tradiţiei. (Printre aceşti povestitori, unii dispun de un material bogat: de exemplu, cele 17 basme ale Rafilei Tudoran, auzite în copilărie, la prăşit, dar povestite acasă, o dată sau de două ori, cauză din care basmele sale sînt schematice şi lacunare. Viorel Chirteş, de 15 ani, a auzit 12 poveşti, în diferite ocazii, de la diferiţi povestitori şi nu a narat acest material, obţinut recent, decît culegătorului, de aceea povestitul său este încă nematurizat. Ion Şandor, de 77 ani, ştie 15 basme, dar nu le-a povestit de mai bine de cincisprezece-douăzeci de ani, de cînd — mutilat — a părăsit munca forestieră; datorită acestui fapt, poveştile sale sînt lacunare, iar povestitul său are un caracter ocazional şi pasiv. Exemplele se mai pot continua.)

---

[15] Olga Nagy, *Amprente ale civilizaţiei contemporane în basmele din Valea Gurghiului*, lucrare citită la sesiunea Academiei Republicii Socialiste România — Filiala Cluj, octombrie 1967.

[16] Gabriella Vöö, *Influenţa mediului forestier asupra povestitului maghiar*, comunicare prezentată la sesiunea Institutului de etnografie şi folclor, Bucureşti, iulie 1967.

[17] József Faragó, *Kurcsi Minya havasi mesemondó* [Kurcsi Minya povestitorul de pe munte], în „Ethnographia", 1967, nr. 2, p. 243.

[18] *Ibidem*, p. 242.

https://biblioteca-digitala.ro

Tot din condiţiile specifice ale povestitului la munte derivă şi celălalt criteriu al auditorului — foarte important în cazul nostru —, şi anume faptul că aceste poveşti au fost narate exclusiv în faţa unor grupuri de muncitori şi ca atare explică şi justifică infiltrarea în conştiinţă a unor elemente de muncă şi formă de viaţă ritmizată, precum şi existenţa acelei mentalităţi relativ mai dezvoltate, la fel cum explică şi justifică şi continua tendinţă de raţionalizare a basmelor. De altfel, în mediul povestitor sînt considerate „adevărate" poveşti numai cele narate de bărbaţi. Unii dintre povestitori, ca Suceaya Bozon, Ion Dumitru lui Iordace, Ibăneşti, au declarat că nu pot povesti decît pentru bărbaţi (numai la insistenţele noastre au narat basmele povestite atît de frecvent în trecut). Iar alţii ca : Ion Porav, Petrea Puşcaş (Ibăneşti), Jakab István (Glăjărie) povestesc, dar „altfel", dacă sînt şi copii sau femei [19].

Trebuie să menţionăm şi un specific comun al acestor cinci povestitori : studiind personalitatea lor, ei pot fi consideraţi mai degrabă creatori decît reproducători. Nu este un criteriu pentru aprecierea talentului lor, ci o caracteristică a poziţiei lor faţă de tradiţie. Astăzi, a te depărta de tradiţional, a da ceva nou, a căuta sub o formă oarecare metode noi (după cum ne-au mărturisit-o cîţiva dintre ei) este o manifestare care se realizează prin contaminaţii şi combinaţii neobişnuite ale tipurilor, ca şi prin redactări individuale sau infiltraţii ale vieţii moderne etc. Toate acestea derivă din tendinţa povestitorului de a rezista concurenţei, oferind ascultătorului ceva nou, interesant, actual. Iată pentru ce aceşti povestitori sînt predispuşi pentru inovaţie, caută mereu noi şi noi procedee pentru reînnoirea materialului tradiţional, ba chiar au ambiţia că ei „nu povestesc ca alţii". Credem însă că aceste inovaţii, încercări de a introduce vreun element nou faţă de tiparul tradiţional, nu ar fi posibile dacă ei nu ar povesti foarte des, avînd posibilitatea să încerce şi să observe reacţiile auditorului în legătură cu elementele noi introduse. Numai aşa se poate fixa vreun element nou, aşa poate el deveni ceva specific şi caracteristic pentru povestitor. De exemplu, Ion Suciu din Toaca excelează în redarea culorii locale, iar Jakab István în zugrăvirea procesului psihic al sentimentelor, lucru care-l face să introducă sistematic şi vîrsta eroilor, să-i îmbătrînească o dată cu desfăşurarea acţiunii ş.a.m.d.

Majoritatea povestitorilor sînt aşadar caracterizaţi printr-o lipsă totală a tendinţei inovatoare. Pe lîngă stilul lor, tradiţional, povestitul în stil nou pare să aibă un rol din ce în ce mai mare în zilele noastre. Povestitorii inovatori, fiind activi, sînt adevăraţi purtători ai folclorului, pe cîtă vreme ceilalţi, fiind pasivi, transmit sporadic tezaurul tradiţional, deseori în formă schematică, necizelată, şi nu pot fi consideraţi ca avînd pondere în fenomenul povestitului în cadrul vieţii spirituale a satului contemporan.

[19] Cf. Ágnes Kovács, *Kalotaszegi népmesék* [Poveşti din Tetiş], I, UMNGY, V, Budapesta, 1944, p. 27, 33, unde afirmă că în comuna Tetiş povestitul este un atribut al reuniunii bărbăteşti şi că povestitoarele nu sînt luate în serios ; citează şi părerile sătenilor din Tetiş cum că femeile nu pot să povestească frumos.

https://biblioteca-digitala.ro

Cercetări ulterioare, bazate de asemenea „pe materiale autentice, pe studierea realității folclorice vii" [20], vor ajunge, probabil, la confirmarea acestor concluzii.

Am arătat că aceste inovații periclitează forma și stilul basmului. Dar știm noi oare ce este basmul? Ca gen, basmul este inseparabil de *personalitatea povestitorului*, care îl interpretează într-o *anumită formă* concretă; și tot inseparabil este de *epoca* în care se transmite. Într-adevăr, nu putem considera că basmul, și în general tradiția populară, ar fi „un material unitar, de o stare alotropică identică". Formele tradiției se pot modifica, dar esența ei rămîne aceeași atîta timp cît trăiește poporul al cărui suflet îl exprimă [21]. Toate tentativele de a face basmul „credibil" prin *coborîrea lui pe pămînt* salvează basmul pentru prezent și, în afară de aceasta, sînt conforme acelei tendințe dintotdeauna a țăranului, remarcate de Ovidiu Bîrlea, care îi combate pe cei ce își imaginează că țăranii „au oroare de elementele realiste" și sînt „doritori de irealitate" [22].

REPRÉSENTATIONS CONCRÈTES DU TEMPS ET DE L'ESPACE DANS LES CONTES DE LA VALLÉE DU GURGHIU

Analysant 94 contes roumains et hongrois de la Vallée du Gurghiu (les villages de Toaca, Ibănești, Glăjărie), recueillis par un groupe de chercheurs de la Section d'ethnographie et de folklore de Cluj de l'Académie de la République Socialiste de Roumanie, pendant les années 1966—1968, l'auteur étudie les phénomènes nouveaux technicisés, portant l'empreinte du monde moderne, lesquels, dans la conception du conteur ont comme conséquence une modification de la vision du temps et de l'espace, et analyse la manière dont ces infiltrations ont influencé le style et la forme des contes. L'auteur groupe ces phénomènes dans trois catégories: 1. l'expression de la distance et de la quantité; 2. l'établissement de la date exacte de l'action; 3. l'âge exact des héros du conte. Elle arrive à la conclusion qu'il s'agit des traditions artistiques qui cèdent devant ces influences, et du péril qui menace le style artistique du conte. On signale même parfois dans les contes la perte de la foi dans le miraculeux. Il s'agit d'autres fois (par exemple „le vieillissement" des héros ou bien l'identité entre l'âge de ceux-ci et celui du conteur) d'identifier les personnages avec les héros du conte. D'autres exemples illustrent la pénétration du paysage natal dans la structure du conte. La couleur locale est réalisée par des localisations répétées de l'action et par l'identité entre les personnages des contes et les gens connus. On attribue aux contes un charme à part par le contraste créé par la corrélation entre le monde miraculeux et le réel, ce qui constitue des improvisations de certains conteurs de talent, à effet humoristique ou bien comique. Par cela et aussi en plaçant l'action

[20] Mihai Pop, *Caractere naționale și stratificări istorice*, în „Revista de etnografie și folclor", 10 (1965), nr. 1, p. 10.

[21] Aurél Vajkai, *A néphagyományok romlásának kérdéséhez* [La problema degradării tradiției populare], în „Miscellanea ethnographica", tom. I, 1947, p. 46.

[22] Ovidiu Bîrlea, *Cercetarea prozei populare epice*, în „Revista de folclor", I (1955) nr. 1—2, p. 111.

https://biblioteca-digitala.ro

dans des villes plus éloignées et spécialement dans la capitale, le monde miraculeux abstrait du conte est transformé dans quelque chose de terrestre, d'autochtone.

Ces phénomènes sont caractéristiques, présents fréquemment et systématiquement dans un tiers seulement du répertoire étudié. Du moment que ceux-ci sont pourtant des porteurs de la tradition, nous pouvons considérer le phénomène présenté comme ayant un poids spécial dans l'ensemble de la prose de la Vallée du Gurghiu. Quoique ces innovations des conteurs soient souvent un péril pour la forme et le style de la transmission, en les rapprochant de la nouvelle, ce sont pourtant des tentatives pour faire le conte plus vraisemblable en le sauvant pour le présent.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

UN SISTEM IDENTIC DE EXECUȚIE POLIFONICĂ A CÎNTECELOR POPULARE, ÎNTÎLNIT LA UNELE POPOARE DIN PENINSULA BALCANICĂ

GEORGE MARCU

Fiecare popor își are specificul său național, care se reflectă și în cîntecul popular. În ceea ce privește modul de execuție, la unele popoare există tradiția de a-și interpreta cîntecele lor individual, monodic, iar altele în grup, omofonic sau polifonic. Execuția în grup a cîntecelor populare o întîlnim la diferite popoare de pe glob. Prin acest sistem de execuție iau naștere diferite tipuri de polifonie, asupra cărora nu e locul să ne oprim aci. Ne vom mărgini doar să semnalăm un singur sistem de execuție în grup a cîntecelor populare, pe care îl întîlnim la unele popoare din Peninsula Balcanică, sistem din care rezultă unul și același tip de polifonie.

Vom arăta mai întîi, în cîteva cuvinte, cum se prezintă lucrurile, în această privință, la noi în țară.

Deosebim două categorii de cîntare în grup a cîntecelor populare din țara noastră. Prima categorie cuprinde un sistem de execuție în grup, de cele mai multe ori omofonic, pe care îl practică românii la colinde și alte cîntece rituale (de seceriș, de mort, de nuntă etc.). Trebuie să precizăm totuși că, în această categorie, există fără îndoială și alte genuri care se cîntă în grup, armonic, eterofonic și cîteodată cu urme de polifonie[1]. Unele investigații și depistări anume credem că vor duce la alte descoperiri de asemenea fenomene și în alte regiuni ale țării noastre.

A doua categorie cuprinde sistemul cîntării în grup polifonic practicat de populația aromână (macedoromână) stabilită în Republica Socialistă România. Acest sistem de execuție constituie un lucru nou pentru țara noastră, fiind adus o dată cu venirea și stabilirea aromânilor în Dobrogea. După cum se știe, aceștia s-au stabilit pe teritoriul Republicii Socialiste România între anii 1925—1932, în calitate de colonișți emigranți din Grecia, Iugoslavia, Albania și Bulgaria. Din cercetările întreprinse la această populație se constată că ea își păstrează majoritatea obiceiurilor tradiționale cu care a venit aci. Astfel, aromânii obișnuiesc să execute aproape toate cîntecele populare în grup [2], omofonic sau polifonic, tradiție

[1] E. Cernea, *Sistemul popular de cîntare acompaniată vocal*, în „Revista de etnografie și folclor", X (1965), nr. 3.

[2] George Marcu, *Cîntecele polifonice aromâne*, în „Revista de folclor", III (1958), nr. 2, p. 79—98.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 545—554, București, 1968

https://biblioteca-digitala.ro

care își are originea de pe alte meleaguri. Cercetînd și analizînd acest sistem de execuție, distingem două tipuri de polifonie : unul, cel mai răspîndit, îl întîlnim la cîntecele aromânilor originari din părțile Greciei, Iugoslaviei și Bulgariei, iar altul — cel mai interesant, care de altfel constituie obiectul discuției în articolul de față — îl întîlnim la aromânii numiți „fîrșeroți", originari din Albania și nord-vestul Greciei.

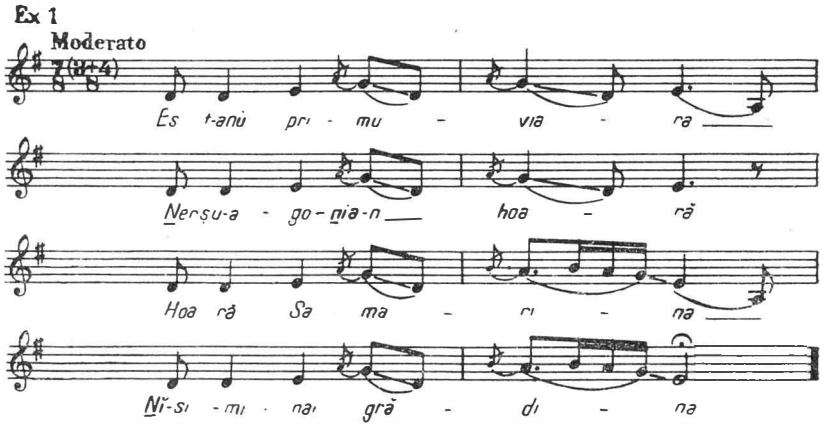
În primul tip de polifonie observăm, lucru ciudat, că aceleași cîntece executate în grup omofonic se întîmplă să fie cîntate și polifonic. Acest sistem de interpretare nu se practică în mod metodic, ci el apare spontan : dacă componenții grupului nu sînt înzestrați cu simț artistic, ei execută cîntecul omofonic ; dacă însă grupul cuprinde și cîntăreți înzestrați cu simț artistic mai dezvoltat, atunci același cîntec este executat polifonic : în timp ce majoritatea grupului cîntă melodia propriu-zisă a cîntecului, se desprind unele voci care apar cu alte melodii. Cei cu voci grave cîntă tot timpul pe tonică și, cîteodată, deasupra sau dedesubtul acesteia, însă numai la intervale de secundă, iar alții cîntă alte contramelodii, deasupra melodiei propriu-zise, la intervale de secundă, terță, cvartă sau cvintă. În felul acesta ia naștere un tip de polifonie care este interesant atît prin construcția fiecărei părți melodice, cît și prin armonia ce rezultă din acest sistem de execuție. Pentru a ilustra fenomenul dăm ca exemplu un cîntec interpretat de un grup de informatori originari din Grecia (Macedonia-Pind). Iată acest cîntec interpretat în grup, omofonic :

Est-anŭ primuviara

Culeg. și not. : G. Marcu
Buc., 1952

Inf. : At. Caratașu
com. Samarina-Pind (Grecia)

Ex 1

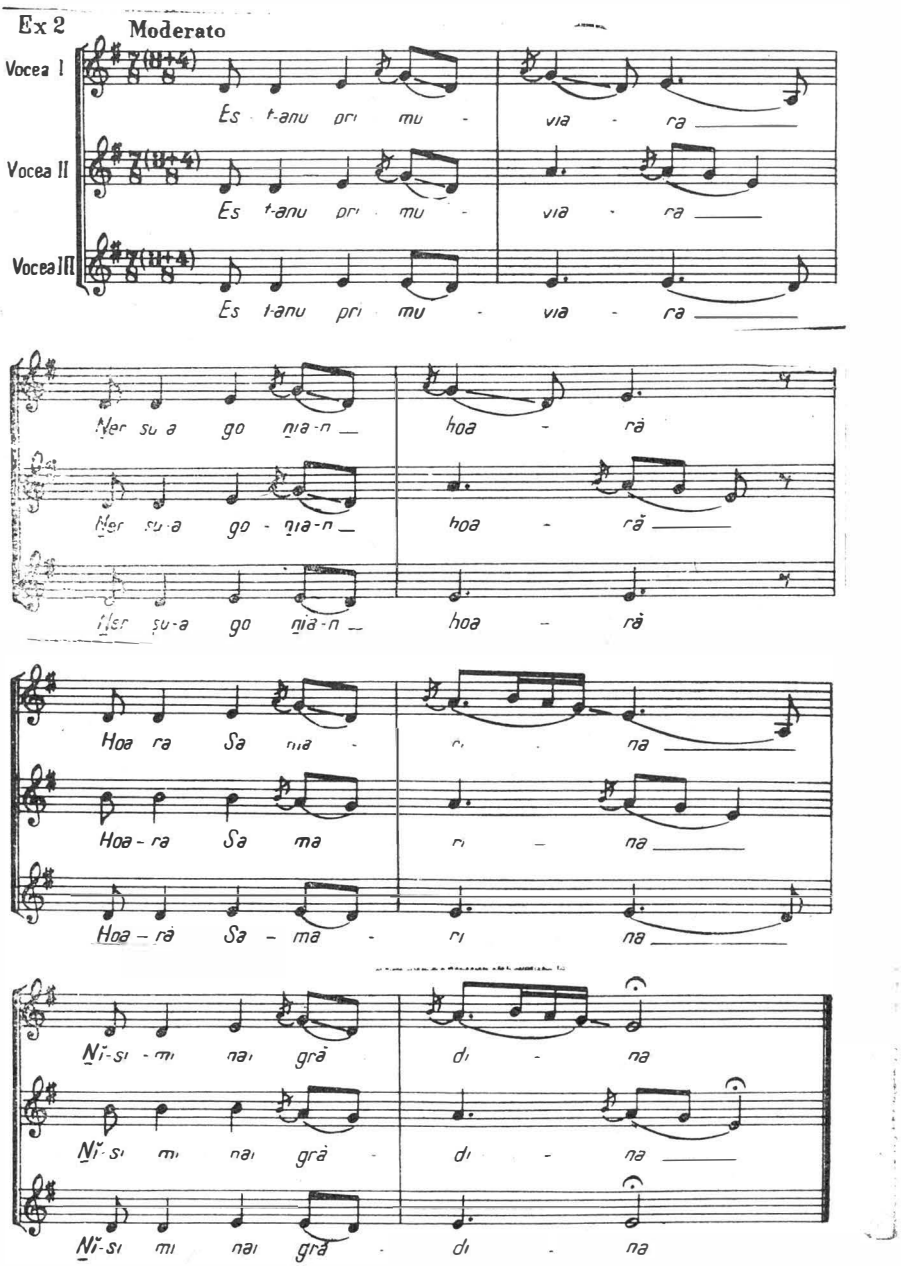


https://biblioteca-digitala.ro

Același cîntec interpretat tot în grup, de către aceiași informatori, însă polifonic :

Est-anŭ primuviara

Culeg. și not.: G. Marcu
Buc., 1952

Inf.: grup vocal din Pind (Grecia)

Ex 2
Moderato
Vocea I
Vocea II
Vocea III
Es t-anu pri mu - via - ra
Es t-anu pri mu - via - ra
Es t-anu pri mu - via - ra
Ner su a go ṇia-n hoa - rà
Ner su-a go - ṇia-n hoa - rà
Ner șu-a go ṇia-n hoa - rà
Hoa ra Sa ma - ri - na
Hoa-ra Sa ma ri - na
Hoa-rà Sa - ma - ri na
Nĭ-si - mi nai grà di - na
Nĭ-si mi nai grà - di - na
Nĭ-si mi nai grà - di - na

https://biblioteca-digitala.ro

Pe portativul I este notată melodia propriu-zisă a cîntecului, iar pe al II-lea şi al III-lea celelalte melodii, care apar în timpul cîntatului. Făcînd o analiză sumară a celor arătate mai sus şi aruncînd o privire generală asupra partiturii muzicale notate, se observă că cele trei voci cîntă tot timpul pe aceiaşi timpi şi cu aceleaşi accente, pronunţînd aceleaşi silabe. Din punct de vedere armonic, este interesant de relevat că predomină acordurile disonante. De notat că nu întotdeauna prin acest sistem se cîntă pe trei voci. Se întîmplă ca acelaşi cîntec, executat pe trei voci, să fie interpretat şi pe două voci în felul următor : majoritatea cîntă melodia propriu-zisă a cîntecului, iar cei cu voci mai grave cîntă un fel de bas pe fundamentală sau pe treapta a doua, dînd naştere în felul acesta unor acorduri deosebite.

Al II-lea sistem de execuţie în grup a cîntecelor populare, din care rezultă tipul de polifonie cel mai caracteristic, îl mai întîlnim şi la unele popoare din Peninsula Balcanică. Acest sistem e practicat de aromânii fîrşeroţi. Aceştia nu cîntă niciodată cîntecele lor omofonic, ci numai polifonic. Pentru ei cîntatul în grup polifonic este tradiţional şi, am putea spune, sistematic. Aromânii fîrşeroţi nici nu concep să cînte individual sau în grup omofonic. Dacă rogi pe cineva dintre ei să cînte singur, îţi răspunde că, dacă nu are încă unul „să-i taie vocea" şi un grup care să ţină isonul, nu poate cînta. Şi, într-adevăr, aşa este. Melodiile cîntecelor aromânilor fîrşeroţi sînt astfel construite, încît, dacă nu sînt cîntate în grup, ci separat, ele nu pot să realizeze întreg fenomenul muzical. Subliniem acest lucru întrucît, din descrierea şi analiza partiturii muzicale pe care o arătăm mai jos, se constată clar că realizarea execuţiei artistice a acestui gen de cîntec este condiţionată de existenţa a trei factori : 1) melodia solistului prim, 2) melodia solistului secund şi 3) isonul ţinut de grup.

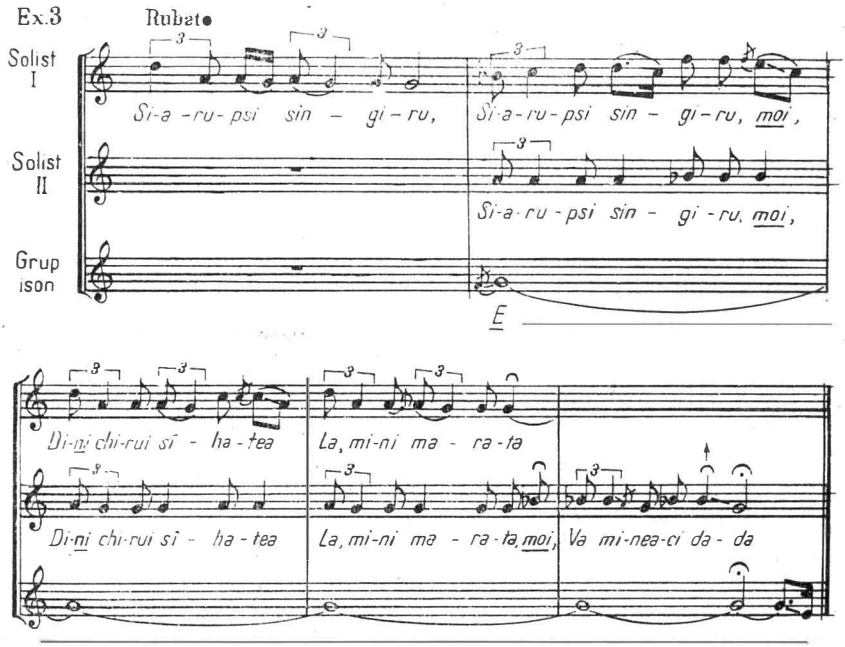
Să descriem sumar felul cum cîntă aromânii fîrşeroţi. Melodia cîntecului este susţinută întotdeauna şi numai de doi cîntăreţi : prim şi secund. Restul grupului nu cîntă, ci acompaniază pe cei doi cîntăreţi, susţinînd isonul cu vocala *e* pe tonică, în tot timpul cîntatului. Cîntecul este început solo de cîntăreţul prim, cu melodia propriu-zisă, pe la jumătatea versului începe şi cîntăreţul secund, iar o dată cu acesta din urmă începe şi grupul să ţină isonul. De precizat că, la cele mai multe cîntece, cîntăreţul prim nu cîntă pînă la sfîrşit întreaga melodie, ci se opreşte la ultimele 3—4 silabe ale versului cuprins în finalul frazei muzicale, pe care însă le cîntă cîntăreţul secund. Cîntecul se desfăşoară astfel la fiecare strofă în parte. În încheierea cîntecului toate vocile se întîlnesc pe tonică, iar vocile care ţin isonul alunecă pînă la treapta a VI-a inferioară. Obiceiul de a termina în felul acesta este, probabil, o imitaţie a muzicii cîntate la cimpoi. Dăm ca exemplu un cîntec reprezentativ al acestui tip polifonic, interpretat de un grup de informatori aromâni fîrşeroţi, originari din Albania (reg. Corcea) şi nordul Greciei, regiuni vecine :

https://biblioteca-digitala.ro

Si-arupsi singiru

Culeg. și not. : G. Marcu
Buc., 1956

Inf. Zdru Vasile, solist I,
Vanghele Nic., solist II,
grup vocal bărbați — ison

Ex.3

Se constată că atît melodia propriu-zisă a cîntecului, susținută de cîntărețul prim, cît și melodia cîntărețului secund sînt construite de așa natură încît nu pot fi interpretate separat.

De asemenea, marea libertate de interpretare, specifică acestui stil, oferă celor doi cîntăreți posibilitatea de a improviza, transformînd în permanență melodia și creînd noi elemente melodice. Forma polifonică luată în ansamblu, prin suprapunerea celor două melodii ale soliștilor și isonul grupului, generează unele armonii specifice acestui tip polifonic, la care acordurile disonante predomină.

Arătînd pînă aci modul de execuție al celor două sisteme de interpretare în grup a cîntecelor populare aromâne, trebuie menționată, în mod deosebit, și practicarea pe scară largă a sistemului antifonic. Aromânii obișnuiesc să cînte antifonic aproape toate genurile de cîntece, fie ele în tempo rubato, fie mișcate — cîntecele de joc. Indiferent dacă grupul de cîntăreți este alcătuit numai de bărbați, de femei sau mixt, el se împarte în două și cîntă alternativ fiecare strofă pînă la terminarea cîntecului. Acest sistem antifonic oferă cîntăreților posibilitatea de a-și odihni vocile, iar pe de altă parte constituie și un stimulent de a-i antrena, prin întrecere, să cînte cît mai frumos.

Am arătat pînă acum felul cum cîntă aromânii stabiliți în Republica Socialistă România și am dat ca exemplu cîteva cîntece din repertoriul lor. Trebuie precizat că originea sistemului de execuție în grup a cîntecelor

https://biblioteca-digitala.ro

populare aromâne este de căutat în unele regiuni ale Peninsulei Balcanice, meleaguri unde aceştia s-au stabilit cu multe secole în urmă. După cum se ştie, aromânii sînt răspîndiţi pe întregul cuprins al peninsulei, locuind în comune sau sate pur aromâne, iar în unele părţi, mai ales în tîrguri şi oraşe, conlocuiesc cu diferite alte naţionalităţi. În aceste regiuni ei sînt cunoscuţi sub numele de *vlahi*, *cuţovlahi* sau *ţînţari*. Ei vorbesc un dialect al limbii române, pe care l-au păstrat pînă azi, cu toate că secole de-a rîndul nu au avut o cultură scrisă proprie. Regiunile principale din Peninsula Balcanică unde se găsesc aşezări compacte de aromâni sînt următoarele: Iugoslavia — reg. Bitolia (Monastir), Grecia — şirul muntos al Pindului şi Tesalia, Albania — regiunea Corcea şi şesul Muzichea, iar în Bulgaria — regiunea Munţilor Rodope.

Fie că locuiesc izolaţi în diferite sate sau comune, fie că locuiesc împreună cu alţii, aromânii au avut un contact permanent cu celelalte naţionalităţi, fapt care a contribuit în mare măsură la dezvoltarea comună. De aici rezultă multe asemănări atît în ceea ce priveşte îndeletnicirile şi portul, cît mai ales jocurile şi cîntecele. Faţă de aceste realităţi, procesul de creaţie folclorică în aceste regiuni capătă uneori un caracter analog, identic din cauza influenţei, a întrepătrunderii, precum şi a asimilării reciproce a unor tradiţii.

Studiind unele obiceiuri populare din Peninsula Balcanică, am constatat că în diferite regiuni ale acestei peninsule întîlnim sistemul de interpretare în grup a cîntecelor populare, sistem practicat identic, de către naţionalităţi diferite.

Cercetările noastre efectuate pînă în prezent şi materialul documentar întîlnit în unele publicaţii de specialitate din străinătate ne dau toate temeiurile să afirmăm existenţa clară şi neîndoielnică a acestui fenomen, de care ne ocupăm în articolul de faţă. Datorită cărui fapt sau în ce împrejurări s-a produs aceasta — sînt probleme ce necesită o cercetare îndelungată şi, mai ales, la faţa locului.

Cîntarea în grup a cîntecelor populare, practicată în sistemul arătat mai sus, se întîlneşte frecvent şi la grecii din nordul Epirului, regiune vecină cu Albania. Din cîte ştim pînă acum şi din sondajele făcute la unele persoane originare din această regiune, se poate afirma cu certitudine că acest sistem de execuţie în grup este practicat şi acolo. Faptul este confirmat şi de unele constatări dintr-un articol al folcloristului grec Dimitrios V. Iconomidu, cercetător al Arhivei de folclor de pe lîngă Academia din Atena [3]. Autorul articolului a făcut o cercetare timp de o lună (august 1951) în oraşul Ianina, capitala provinciei Epir. Acolo, spune el, datorită împrejurărilor din ultimul război mondial şi evenimentelor politice interne ale Greciei postbelice, şi-a găsit refugiul o mare parte din populaţia sătească a acestei regiuni, de unde autorul a cules un bogat material folcloric. După ce face o caracterizare succintă a cîntecelor populare din această regiune, el descrie pe scurt felul cum cîntă grecii din nordul Epirului: „Populaţia Epirului de nord (epiroţii de nord) cîntă, în cele mai multe cazuri, în grup. Din grup, unul singur începe să cînte cîntecul. Acesta este aşa-numitul «primaş». Altul repetă melodia primaşului, schimbînd

[3] Δημητρίου Β. Οἰκονομίδου, Τὰ βορειοηπειρωτικὰ δημοτικὰ τραγούδια, Ἀθῆναι, 1954.

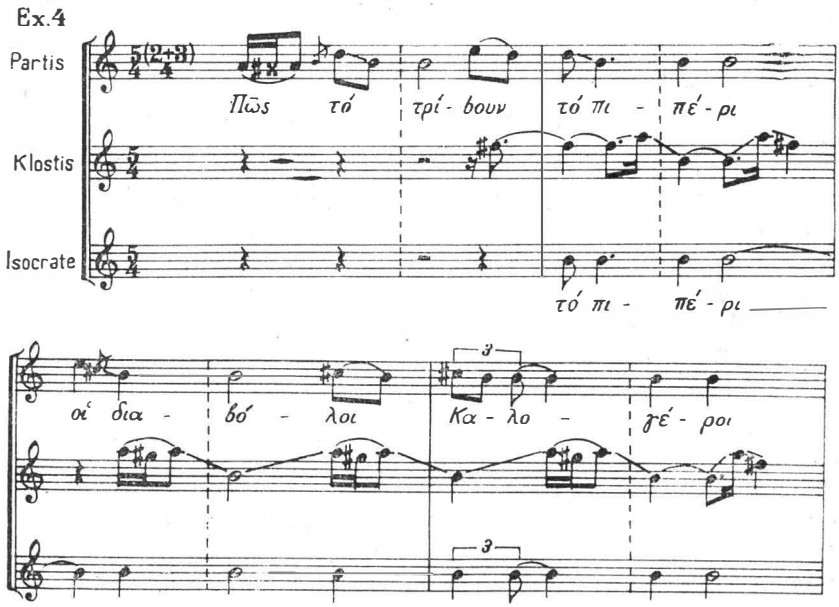
https://biblioteca-digitala.ro

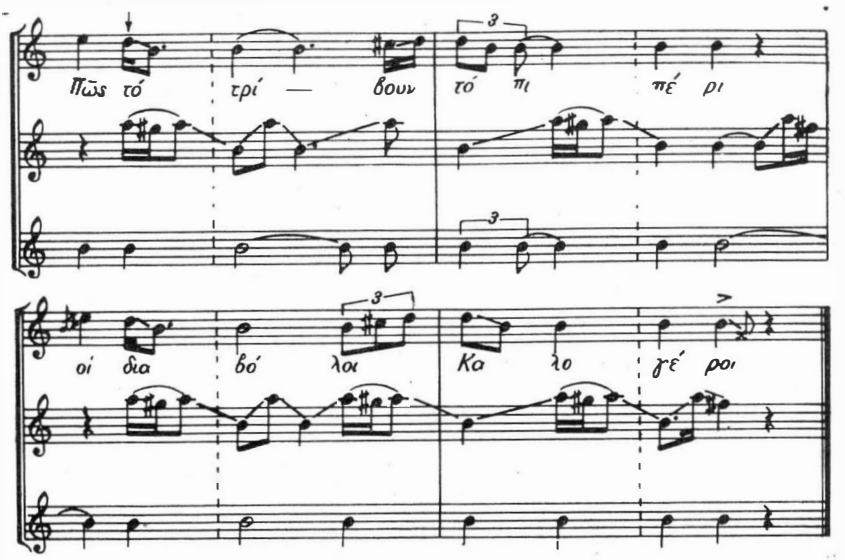
oarecum intenția de interpretare a acestuia; acesta se numește «repetitor»; iar alții îmbogățesc cîntecul, adică însoțesc pe cei doi; în modul acesta cîntecul se desfășoară în plin, intensificîndu-se. Unul dintre ei, care însoțește pe «primaș» și pe «repetitor», ține isonul cu un ton patetic și cu voce, cîteodată dulce, iar altă dată puternică. În felul acesta grupul de cîntăreți cîntă în cor, amintind corul bisericesc bizantin, la care — după cum se știe — predomină cîntărețul ce conduce, fiind însoțit și ajutat de cîntărețiі auxiliari și de cei care țin isonul".

Din descrierea pe care o face cercetătorul grec rezultă asemănarea izbitoare a sistemului de execuție în grup a cîntecelor populare, practicat de populația greacă din această regiune, cu acela al aromânilor fîrșeroți. Regretăm că descrierea nu este însoțită de exemple muzicale notate, care ar fi lămurit complet problema. Ulterior, însă, ne-a parvenit o altă lucrare tratînd cîntecele populare tot din această regiune, dar completată cu exemple muzicale transcrise și analizate. Este vorba de lucrarea muzicologului grec Spiridonos Z. Peristeris, tot de la Arhiva de folclor a Academiei din Atena, care în studiul său *Cîntecele populare din Dropolis, Epirul de nord* (Grecia), în urma culegerii, cercetării și transcrierii unui numeros material muzical de cîntece polifonice populare grecești, ajunge la aceleași constatări pe care le-am urmărit și noi[4]. Pentru a ilustra cele afirmate, reproducem din această publicație un cîntec polifonic grecesc, transcris și analizat de S. Peristeris:

Πῶς τὸ τρίβουν τὸ πιπέρι

Ε.Μ.Σ.Α.Α.
'αριθ. δίσκου 42 Αδ
'Ιωάννινα, 1951.

Ex.4

[4] Menționez că această lucrare a fost recenzată de subsemnatul în „Revista de folclor", V (1960), nr. 1—2, p. 165—166.

https://biblioteca-digitala.ro

Este evidentă asemănarea şi uneori chiar identitatea de procedee între exemplul grecesc de mai sus şi stilul polifonic al aromânilor fîrşeroţi. Se observă însă o mică deosebire la cei de pe portativul trei, care ţin isonul : pe cînd la aromânii fîrşeroţi şi albanezi vocile de pe acest portativ ţin isonul cu vocala *e* pe fundamentală, în tot timpul cîntatului, grecii ţin şi ei isonul pe fundamentală, pronunţînd însă cuvintele cîntecului respectiv.

Să vedem mai departe cum se prezintă cîntecele polifonice din Albania. Cîntarea în grup a cîntecelor populare albaneze o întîlnim frecvent şi este foarte răspîndită în toată regiunea Corcea, unde tradiţia este veche şi mult înrădăcinată. Cărui fapt istoric se datoreşte practicarea acestui sistem de cîntare în grup polifonic necesită o preocupare aparte de cercetare comparativă mai adîncită, spre a elucida locul, timpul şi geneza acestui fenomen.

O cercetare la faţa locului, urmată de un studiu despre sistemul de execuţie în grup a cîntecelor populare din Albania, au făcut unii cercetători din R. D. Germană [5]. Ne-am mai folosit — ca material sonor — de unele cîntece populare albaneze imprimate pe bandă de magnetofon, recent trimise din Albania la Institutul de etnografie şi folclor din Bucureşti. Pe această bandă sînt înregistrate şi cîteva cîntece populare din regiunea Corcea, executate în grup, polifonic. Transcriind unul din ele, pe care îl considerăm cel mai reprezentativ, am putut rezolva o serie de probleme comparative. În urma analizei melodiilor transcrise, iar, pe de altă parte, a investigaţiilor şi informaţiilor căpătate de la diverşi albanezi originari din regiunea Corcea, stabiliţi la noi în ţară, se confirmă în totul părerea noastră despre asemănarea evidentă ce există între aceste trei popoare,

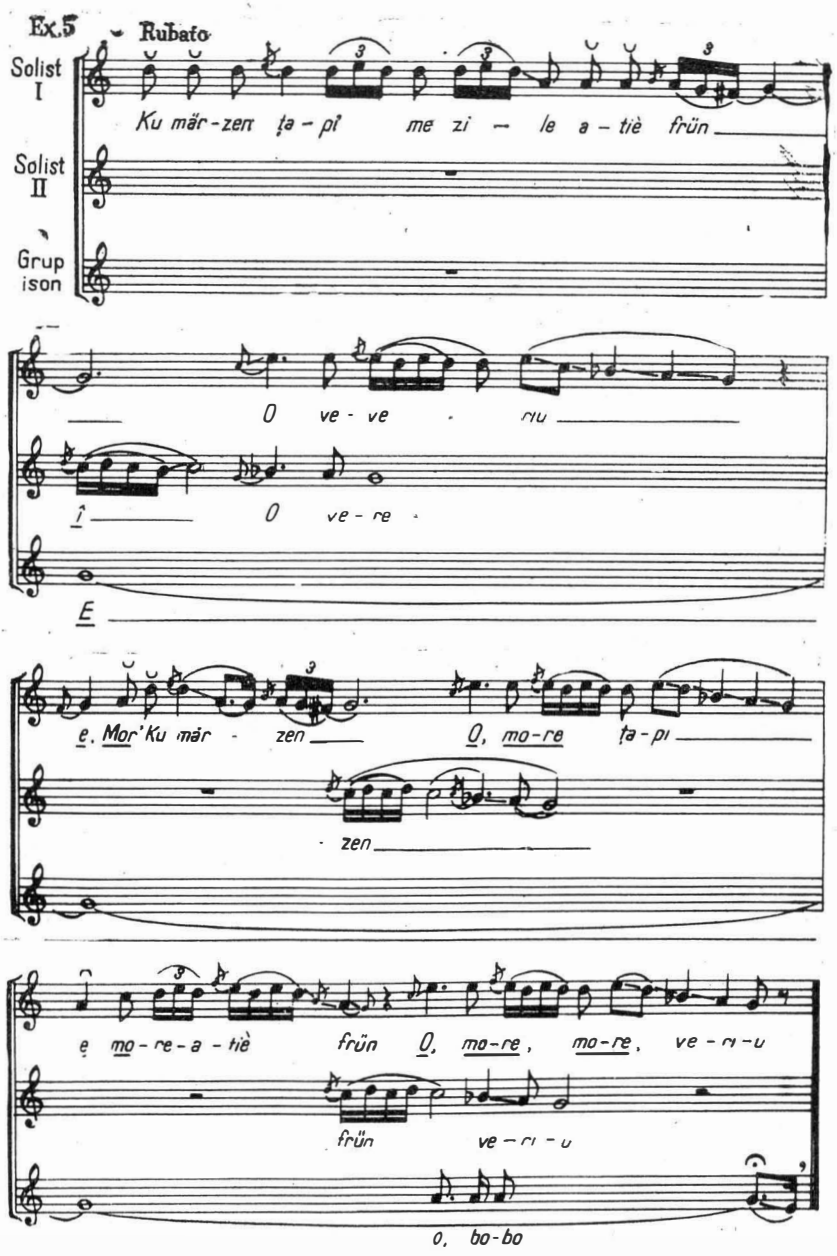
[5] Doris Stockmann — Wilfried Fiedler — Erich Stockmann, *Albanische Volksmusik*, Berlin, Akademie Verlag, 1965.

https://biblioteca-digitala.ro

în privința modului de execuție în grup a cîntecelor populare. Iată cîntecul transcris :

Ku märzen capi mezile

mg. 1496 f
Tr. : G. Marcu

Inf. grup vocal bărbați

https://biblioteca-digitala.ro

Imprimarea, după cum se constată, nu s-a făcut cu scopul unei cercetări ştiinţifice, ci, probabil, în scopul difuzării de către posturile de radio, fapt care ne-a îngreuiat munca de transcriere, întrucît vocile cîntăreţilor în multe părţi se suprapun şi cu greu au putut fi distinse. Nu cunoaştem decît titlul cîntecului şi regiunea, din care cauză nu am indicat numele informatorilor (cîntăreţilor). În privinţa ordinii transcrierii vocilor am folosit acelaşi sistem ca şi la cîntecele polifonice aromâne: pe portativul I cîntăreţul prim, pe II — secundul, iar pe al III-lea grupul care ţine isonul.

Făcînd o analiză a fiecărei părţi melodice, separat, se observă o asemănare între procedeele de interpretare cu cîntecele polifonice aromâne şi cu cele greceşti. Cîntăreţul prim începe să cînte solo, iar la sfîrşitul rîndului melodic începe cîntăreţul secund şi o dată cu el grupul care îi ţine isonul. Cam acelaşi procedeu îl întrebuinţează şi pentru următoarele rînduri melodice, pînă la terminarea strofei, cînd toate vocile se întîlnesc pe tonică, ţinută lung, iar unii dintre aceia care ţin isonul alunecă pînă la treapta a VI-a inferioară. Din cînd în cînd unii din grup se desprind şi cîntă unele exclamaţii, ca : „o bo-bo" pe treapta a doua. Cei doi interpreţi cîntă melismatic, folosind nelipsitele portamente, specifice acestui gen, care, de altfel, dau o nuanţă aparte cîntecului executat. Din punct de vedere armonic, se observă că, din felul cum se desprind vocile în timpul cîntatului şi prin suprapunerea lor, se nasc unele armonii interesante, dintre care cele mai caracteristice sînt acelea bazate pe acorduri disonante. Am constatat că există unele deosebiri în interpretarea fiecărei strofe. De altfel, acelaşi lucru se constată şi la cîntecele polifonice aromâne. Aceasta se explică fie prin conţinutul textului, fie prin dispoziţia pe care o au cîntăreţii în timpul interpretării. Noi am transcris numai prima strofă din acest cîntec, în scopul de a folosi la lămurirea problemei de faţă.

Făcînd o comparaţie a modului de execuţie în grup a cîntecelor populare, întîlnit la aromâni, greci şi albanezi, constatăm că atît forma arhitectonică a melodiilor celor doi cîntăreţi, împreună cu isonul susţinut de grup, cît şi modul de interpretare în ansamblu se înfăţişează identice. Singurele deosebiri care se pot distinge, în ceea ce priveşte interpretarea, se datoresc personalităţii artistice a fiecărui cîntăreţ. După cum am arătat mai sus şi după cum se vede din exemplele muzicale notate, cîntăreţii au o atît de mare libertate de interpretare, încît aceasta poate fi socotită drept „creaţie".

Se pune întrebarea : de unde această asemănare? După cum am mai arătat, aromânii fîrşeroţi locuiesc în sudul Albaniei şi nordul Greciei. Prin specificul ocupaţiei lor, păstori nomazi, ei colindă cu turmele de oi mai multe regiuni şi se stabilesc temporar acolo unde găsesc loc de păşunat, fapt care-i determină să conlocuiască şi cu alte naţionalităţi. Probabil de aici rezultă aceste împrumuturi de obiceiuri şi de alte genuri folclorice, pe care fiecare popor şi le-a asimilat cu timpul.

În concluzie, făcînd o recapitulare a celor arătate pînă aci, se poate afirma că în Peninsula Balcanică există regiuni locuite de populaţie de diferite naţionalităţi care, deşi are fiecare specificul ei naţional, practică totuşi acelaşi sistem de execuţie în grup a cîntecelor populare, *unul şi acelaşi tip de polifonie.*

Acest fenomen de un interes deosebit va trebui, după cum am mai arătat înainte, să constituie o preocupare de viitor a specialiştilor, pentru a lămuri geneza şi trăsăturile sale caracteristice.

https://biblioteca-digitala.ro

Revista de etnografie şi folclor publică *studii şi materiale etnografice şi folclorice*, cuprinzînd deci întreg domeniul culturii populare, cercetat prin perspectiva etnografiei, a folcloristicii literare, muzicale şi coregrafice. Revista pune în discuţie, la rubrica *Note şi recenzii*, problemele actuale ale etnografiei şi folcloristicii şi informează asupra lucrărilor de specialitate ce apar în ţară şi peste hotare.

NOTĂ CĂTRE AUTORI

Autorii sînt rugaţi să înainteze articole, notele şi recenziile dactilografiate la două rînduri. Tabelele vor fi dactilografiate pe pagini separate, iar diagramele vor fi executate în tuş, pe hîrtie de calc. Tabelele şi ilustraţiile vor fi numerotate cu cifre arabe. Figurile din planşe vor fi numerotate în continuarea celor din text. Se va evita repetarea aceloraşi date din text, tabele şi grafice. Explicaţia figurilor va fi dactilografiată pe pagină separată. Citarea bibliografiei în text se va face în ordinea numerelor. Numele autorilor va fi precedat de iniţială. Titlurile revistelor citate în bibliografie vor fi prescurtate conform uzanţelor internaţionale.

Autorii au dreptul la un număr de 50 de extrase, gratuit. Responsabilitatea asupra conţinutului articolelor revine exclusiv autorilor.

Corespondenţa privind manuscrisele, schimbul de publicaţii etc. se va trimite pe adresa comitetului de redacţie : Bucureşti, str. Nikos Beloiannis, nr. 25.

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

https://biblioteca-digitala.ro

LUCRĂRI APĂRUTE
ÎN EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

ADRIAN FOCHI. **Miorița. Tipologie. Circulație. Geneză. Texte**, 1964, 1107 p., 57 lei.

ROMULUS VUIA, **Tipuri de păstorit la români (sec. XIX — începutul sec. XX)**, 1964, 252 p., 13 lei.

C. ALEXICI, **Texte din literatura poporană română**, tom. II (inedit), ediție îngrijită, cu studiu introductiv, note și glosar, de Ion Mușlea, 1966, 239 p., 6,75 lei.

GH. VRABIE, **Balada populară română**, 1966, 548 p. + 16 pl., 23 lei.

* * *, **Antologie de literatură populară. Povești, snoave și legende**, 1967, 491 p., 22 lei.

FLOREA BOBU FLORESCU, PAUL STHAL, PAUL PETRESCU, **Arta populară din zonele Argeș și Muscel**, colecția „Studii de etnografie și artă populară", IV, 1967, 279 p. + 5pl., 40 lei.

Rev. etn. folc., t. 13, nr. 6, p. 453—554, București, 1968

I P.I. - c. 5965

43.407

Lei 12.—